كلمة

محمد عمران

■ ١ ■

« واخيراً ، هو ذات انت يا شعبي ! »

الشاعرُ الفيتنامي ، صاحب هذا الهتاف ، لم يكتشف شعبه بطريق المصادفة . لقد تمَّ الاكتشاف في امتحان قاس ، قدم فيه شعب فيتنام اجوبة بارزة على اسئلة الحرب الصعبة كلها . والحرب لا تلقي اسئلتها ، وتدير الظهر . في امتحان الحرب لا مجال للنقل ، أو الدوران حول السؤال . أن تجيب مباشرة ، أو أن لا تجيب ! أن تنجح بتفوق ، أو أن ترسب .. هذا هو امتحان الحرب ! ذلك أن الأسئلة ، على صعوبتها ، واضحة . والإجابة المتفوقة إنما هي القدرة على الكتابة بالدم . كل الشعوب التي اجتازت امتحان الحرب ، التي اضطرت الى الدخول فيه ، اهتدت ، من خلال معاناتها ، الى هذه اللغة الحمراء . وبهذه اللغة ، وحدها ، خرجت ناجحة، وسجلت علامات تفوقها على لائحة الشرف في قاعة التاريخ الكبرى .

أثناء ذلك تحدث عملية الاكتشاف .

قد تكون لدى الشعب طاقة لا يدركها ، قدرة كامنة لا يعتقد وجودها فيــه . في التداعي ، أثناء حوار الأسئلة

والأجوبة ، تخرج من مكمنها الطاقات كلها ، وتنسكب ، عبر لغة الدم ، على ورق الارض . ثم يحدث الاكتشاف : « هوذا انتَ يا شعبي ! » .

حقاً ، هوذا الشعب ! ولكن ، اين كان غائباً ؟ ولماذا ، هذه القوة ، التي برزت فجاة الى السطح ، كانت غائرة في القاع ؟!. وما القاع الذي كانت تكمن فيه ؟ ثم ، هل هي قدرة مفاجئة انجبها زمن الحرب ؟ وهل الحرب ، حقاً ، تلد المعجزات في شعب يدخلها غير مهيأٍ لها وغير مختار ؟!

■ ٢ ■

اذن ، ماذا يعني الاكتشاف ؟!

نبدا من حقيقة : الشعب كالبحر ، فيه اماكن ضحلة، وايضا فيه اعماق . في الزمن المسطح ، زمن الاستواء ، يتهادى على أماكن ضحالته الشعب . في الزمن العمودي ، ينقض ، فجاة ، على الاعماق .

الحرب زمن عمودي ، حالة انقضاض مفاجىء على القاع . في القاع ثمة الجوهر ، ومعدن الشعب المتوهج . لا يكتشف الشعب هذا المعدن ، بل يصطاده ، ويخرج به . لقد كان هناك ، راقدا ، منتظرا لحظة يرتج جسد البحر ليخرج . ما تفعله الحرب هو انها تخلخل حالة السكون في جسد البحر ، هو انهــا ترج الشعب من داخل ، هو انهــا تنقله الى زمنه العمودي . ما يسمى اكتشاف الشعب لذاته، داخل الحرب ، انما هو كسر تلك القشرة الساكنة ، قشرة الخوف ، التي ، على امتداد زمن الاستواء ، تصنع غلافــا كاذبا لجوهر الشعب الكامن في الاعماق .

■ ٣ ■

على سطحه ، يؤرجحنا الزمن المستوي ، عشـرين ، خمسين الفا من السنوات المنطفئة . تبدا الارجحة بالغروب العربي من بغداد ، ثم لا تنتهي . عبرها كلها لم يدخل شعبنا حالة الزمن العمودي . عبرها كلها ، كان العربي يرسبدون ان يدخـل الامتحـان . هكـذا على صدره ، تراكم زمـن الاستواء .. ومعـه تراكم زمن العجز . وفي العجز تضيع الهويـــة .

■ ٤ ■

البطولة هي جوهر شعبنا .

هذه ، ايضا حقيقة . غير انها حقيقة غائبة . غيابها لا يعني فقدانها . في الحرب التي مضت اهتدى العربي الى حقيقته .

قال لزمن التسطح والعجز : لا .
وقال لقشرة الخوف الصلبة : لا .
ولتاريخ الغروب العربي ، قال : لا .
فقط ، للجوهر البطولي الواصل بين ذي قار والجولان، قال : نعم .
وهو قادر ان يقولها كل وقت .

■ ٥ ■

انا اقاتل ، اذن انا موجود .
هذا هو امتحان العربي في هذا الزمن الصعب .
هو امتحان قاس ، حقا !
ولكن ، مادامت قوانين العالم كلها لا تمســك الارض تحت قدميه ، فلا وجود له خارج ارادة القتال .
من اسف ان القتال وحده هو ما يؤكد ، في هذا العصر المجنون ، هوية الارض وهوية الانسان على الارض . فالارض التي لم تذهب بقانون لا تعود بقانون .

آ- الصوتيات العربية
من خلال نموذج لغوي واحد
« الرعاية »

مازن الوعر

مدخل :

ان مصطلح « الصوتيات » يعني علم أصوات الكلام وصياغاتها . فكل لغة من لغات العالم كالانكليزية والعربية والالمانية والصينية انما لها صياغاتها الصوتية الخاصة بها .

والواقع ان ما نعني بالصياغة الصوتية هو (١) مجموعات من الاصوات التي تحدث في لغة بشرية معينة (٢) الترتيبات الصحيحة والدقيقة لهذه الاصوات في كلمات معينة (٣) العمليات الصوتية التي تضيف او تؤخر او تغير في تلك الاصوات .

فعلى الرغم من وجود خصائص رئيسية مشتركة في جميع اللغات البشرية الا ان صياغاتها الصوتية تختلف وتتنوع . والحقيقة ان الصياغات الصوتية يمكن ان تختلف في ثلاثة مبادىء :

الاول هو ان تلك المجموعات الصوتية يمكن لها ان تختلف بعضها عن بعضها الآخر من حيث البنيـة الصوتية . الثاني انـه يمكن لتلك الاصوات ان تحدث في ترتيبات وانظمة مختلفة . الثالث هو ان القواعد والعمليات الصياغية التي تؤثر في الصوت انما هي مختلفة ايضا . والمثال على ذلك هو ان الصياغات الصوتية للالمانية والانكليزية انما هي متميزة ومختلفة في كل المبادىء التي ذكرنا . فاللغة الالمانية لها اصوات صائتة (Vowels) مكتوبـة في حروف مثـل (ö - ü) كمـا في الكلمات (FünF خمسة) (Können يستطيع) ان مثل هـذه الحروف الالمانية لاتحدث في العربية او الانكليزية . ومن جهة اخرى فان للعربية وللانكليزية اصواتا صامتة (Consonants) تكتب في الانكليزية بحرف (th) كالكلمات (thin نحيف) (this هذا) . وتكتب في العربية بحرف (ث) و (ذ) كالكلمات (ثمين) (ذهب) . ان مثل هذه الاصوات (ث ـ ذ) الموجودة في اللسـان العربي واللسـان الانكليزي انما هي مفقودة في اللسـان الالماني بالاضافة الى ذلك فان التركيبات الصوتية الصحيحة لاصوات الكلام انما هي مختلفة في العربية والانكليزية والالمانية . انـه يمكن للمرء الالماني ان ينطق صوتين صامتين حتى لو كانا في حالة سكون، وذلك كالتقاء السـاكنين في المقطـع الصوتي (Kn) كمـا في الكلمات (Knabe = ولد) (Knie = ركبة) . ولكنه لايمكن للانسـان العربي ان ينطق بساكنين وحتى لو واجه مثل هذه الحالة الصوتية فانه سيقلب السكون الاولى حركة . . كما في قوله تعالى (فلينظرْ الانسان ممّ خلق) ﷺ (فلينظرِ الانسـان ممّ خلق) ومن جهة اخرى فان بعض الصياغات الصوتية لالتقاء السـاكنين في الانكليزية مثل (Stop = يقف) انما هي مفقودة في الالمانية .

وهناك اختلاف آخـر يتجلى في العمليات والاجراءات الصوتيـة في العربية والانكليزية والالمانية ، ان الكلمات الالمانية المنتهية بالحرف g جـ ـ d د ـ b ب) انما تنطق كما لو أنها منتهية بهذه الحروف (k ك ـ t ت ـ P ب) . كما في (dieb = لص) فهذه الكلمة تنطق كما لو انها منتهية بحرف (P ب) ومثلها الكلمة (hund = كلب) التي

تنطق كما لو انها منتهية بالحرف (t ت) ، والكلمة (Tag = day) التي تنطق كما لو انها منتهية بحرف (k ك) .

وبالمقابل فان الانكليزية لاتضع الصوت (P ب) بدل الصوت (b ب) ولا (t ت) بدل (d د) ولا (k ك) بدل (g جـ) في نهايات الكلمة. وهكذا نلاحظ طرقا عديدة ومختلفة في الصياغات الصوتية لتلك اللغات ولاسيما الانكليزية والالمانية .

ولكن على أيـة حال هناك بعض الخصائص المشتركـة في الصياغات الصوتية بين لغتين بل احيانا بين جميع اللغات البشرية . فعلى سبيل المثـال فان الاصـوات الصائتـة (Vowels) والاصـوات الصامتـة (Consonants) انما هي موجودة في جميع اللغات البشرية ، بل ان ترتيب هذه الاصوات الصائتة والصامتة في مقاطع صوتية (Syllables) انما هي خاصة صوتية عالمية ايضا . حتى ان تركيب المقطع الصوتي المؤلف من صوت صامت يلحق صوت صائت انما يعد خاصة صوتية عالميـة .

ان مثل هذه الخصائص الصوتية العامة تعطي علم اللسان بعدا عالميا حقيقيا وان كان هناك خصائص لسانية يمكن ان تكون قريبة الى هـذا المعيار . ان صوت الغنة (n ن) مثلا يحدث في جميع اللغات البشرية اللهم الا في بعض اللغات الهندية الاميركية التي تفتقر الى هذا الصوت . وهكذا فان البعد العالمي في علم اللسان يعكس بعض المبادىء المعينة التي تحدد بدورها طبيعة اللغة بشكل عام .

والواقع ان علماء الصوتيات في العصر الحالي يولون الاهتمام الكافي لفهم هذه المبادىء الصوتية العامة كما انهم يولون الاهتمام نفسه لوصف الانظمة الصوتية الخاصة بلغات معينة .

ان الهدف من هذه المقالة هو تبيان الجهود التي بذلها العرب القدماء في حقل الصوتيات العربية ، تلك الصوتيات التي تتعلق بالصياغة الصوتية للغة العربية وذلك من خلال دراسة نموذج لغوي واحد من جهة ، ثـم

تبيان الجهود التي بذلها العرب في حقل الصوتيات العالمية التي هي عبارة عن حقائق صوتية عامة ، وذلك من خلال دراساتهم للصوتيات العربية . فاذا كان لهذه المقالة ان تبحث في ذنيك الحقلين فان السؤال الذي أحب ان اطرحه على العاملين في الحقل اللساني هو : الى اي مدى استفاد البحث الصوتي الحديث من الصوتيات العربية القديمة ؟ وبعبارة ادق ، الى اي مدى أسهمت الصوتيات العربية في بناء هذا العلم الذي يسمى بـ « علم اللسان » ؟

التعريف بالمؤلف :

مؤلف كتاب الرعاية مكي بن ابي طالب القيسي .. ولد في مدينة القيروان سنة (٣٥٥ هـ) وتعلم في كتاتيبها وتتلمذ على شيوخها كابن ابي زيد القيرواني الفقيه وابي الحسن القابسي المحدث الحافظ والقزاز الاديب اللغوي المشهور . كان يحب العلم كثيرا وطالما ارتحل وزار الاصقاع الاسلامية من اجله .

وقد استقر اخيرا في الاندلس وتوفي في مدينة قرطبة سنة (٤٣٧ هـ) .

حقق كتاب الرعاية الدكتور احمد حسن فرحات فاخرجه للقراء اخراجا حسنا مراعيا ما جاء به مكي وضابطا شروحه .

تم طبع الكتاب في دار المعارف للطباعة بدمشق سنة (١٩٧٣ م — ١٣٩٣ هـ) .

يضم الكتاب مئتين واربعا وخمسين صفحة وهو مقسم الى سبعة واربعين بابا واربعة وثلاثين فصلا مع فهرس للكتاب ، وتضم صفحات الكتاب عناوين عديدة يذكر المؤلف فيها المفاصل الاساسية التي يقوم الكتاب عليها .

يبين المحقق في المقدمة العلاقة الوشيجة التي تربطه بمؤلفات مكي ذلك العالم الذي شغف بالعلم وبعدد المحقق مؤلفات هذا العالم الذي اشتهر بكثرة كتبه التي أربت على التسعين كتابا من بينها كتاب الرعاية الذي نحن بصدد دراسته .

كتاب الرعاية ، هذا كتاب في تجويد اللغة اي تحسينها باعطاء كل حرف حقه من مخرجه وصفته اللازمة له ، وقد برع العلماء العرب بهذا الضرب من التأليف اللغوي وافرادوا له كتبا كثيرة عدد المحقق بعضا منها . وكتاب الرعاية من اقدم هذه الكتب التي وصلت الينا عبر العلماء السلف حد تعبير المحقق . ولم يستطع مكي اتمامه الا بعد نحو ثلاثين سنة من فكرة تأليفه ذلك لانه لم يجد ما يستند عليه من البحوث التي تبحث في هذا الفن .

ويذكر المحقق ايضا ـ بناء على قول مكي في متن كتابه ـ أن هذا الكتاب هو كتاب دراية لا كتاب رواية لذلك حرص مكي أن يكون كتابه كتاب اتفاق في مخارج الحروف وصفاتها وليس كتاب اختلاف في القراءات . وقد تميز كتاب الرعاية بتلك التعليلات اللغوية للاحكام التي جاءت في متن الكتاب ذلك أن المؤلف اعطى نتائج ممتازة بسبب خبرته العلمية الطويلة لفن القراءة والتجويد وبذلك يكون مكي قد سجل بهذا الكتاب سبقا زمنيا على حد تعبير مكي نفسه .

ويذكر المحقق في بداية الكتاب انه اعتمد في تحقيق كتاب الرعاية على ثلاث نسخ خطية الاولى من مكتبة المدينة المنورة العامة ، والثانية من مكتبة مكة المكرمة ، والثالثة من الخزانة العامة في الرباط .

الدراسة الصوتية :

يعجب المؤلف من الحروف العربية التي نزل القرآن بها ... وقد كانت حسب رأيه عبرة للمعتبرين على الرغم من عددها الضئيل وهي للدلك حكمة من الله عز شأنه اتى بها عباده .. ولعظمة هذه الحروف

فقد وقف مكي على مخارجها وصفاتها ليبين للقارىء كيف يحسن لفظه ويعطي لكل حرف حقه وراح المؤلف يعدد الحروف العربية ويفرد لكل حرف بابا خاصا به واعطى من خلال ذلك العديد من الامثلة على مخارجها وصفاتها وتعليل تسمياتها وبذلك اعتبر مكي كتابه يقوم مقام : « المقرىء الناقد البصير النحرير » ، ويعدد مكي بعد ذلك الاسس التي قام عليها كتابه ويبين للقارىء مختصرا لما جاء في متن الكتاب .

فهو يشرح في الابواب السبعة الاولى من الكتاب فضل القرآن والترغيب فيه وفضل طالبه ، ذلك ان القرآن ليس كمثله شيء ويجب على القارىء أن يقبل على القرآن وليس في نفسه شيء من الدنيا والرياء لها لان أعظم مصيبة تدخل على اصحاب القرآن كما يذكر المؤلف طلبه لغير الله .

ويذكر بعد ذلك الشروط التي ينبغي لطالب القرآن ان يأخذ نفسه بها لكي لا يقع في الخطأ ويكون ضحية لهواه ودنياه ... وبذلك يعظم شأنه وترقى منزلته عند الله . ويجب على طالب القرآن ان يكون حذرا في نقل القرآن متواضعا في نقله مبتعدا عن الخطأ وكثرة اللغط .

ومن الشروط التي يطرحها مكي على طالب القرآن ان يتعلم احكام كتاب الله ويتقنها ليفرق بين ما هو مكي وما هو مدني وليفرق بين علامات الإعراب لكي يعرف معنى ما يقرأ .

ويبين مكي في نهاية هذه الابواب السبعة أن على طالب القرآن ان يختار لقراءته اصحاب الرواية والدراية والفهم بعلوم العربية لان القراء على درجات : فبعضهم قوي ماهر دقيق في قراءته وبعضهم ضعيف واهن . ويعرض المؤلف كل هذا من خلال الامثلة العديدة التي اتى بها من الحديث النبوي مدللا بها على صحة ما يذهب اليه .

يذكر مكي تحت بابين اثنين من ابواب الكتاب الحروف التي يؤلف الكلام منها وعللها وما يتضمنه تأليف الكلام وعلله ايضا ، فالكلام يتألف

من تسعة وعشرين حرفا اتسع العرب بها بعد ذلك ، ويعلل المؤلف تسمية العرب لهذه الرموز الصوتية بالحروف ... فالحرف هو طرف الكلمة سواء أكان في أولها او في آخرها ... وكل حرف من هذه الحروف يكون ساكنا ومتحركا الا الالف فهي لا تكون الا ساكنة ودائما زائدة الا اذا كانت منقلبة عن حرف آخر .

وكل حرف من هـذه الحروف له صورة متفق عليها في الخط الا الهمزة فقد يستعار لها صورة غيرها كصورة الالف او الواو او الياء وقد لا يكون لها صورة البتة وهذا يعود لثقلها على اللسان لذلك اتت العرب بها على سبعة اوجه : جاءت بها محققة ومخففة ومبدلة بغيرها وملقية حركتها على ما قبلها ومحذوفة ومثبتة ومسهلة بين حركتها والحرف الذي منه حركتها ...

هذا الكلام الذي يتألف من التسعة والعشرين حرفا يداخله اربعة اشياء « حرف متحرك وحرف ساكن وحركة وسكون » .

ويأتي المؤلف بعد ذلك ببابين يذكر فيهما ما السابق من الحروف او الحركات وما السـابق من حـروف المد واللين والحركات الثلاث واي الفريقـين مأخوذ من الآخر وعلل ذلك ، اما ما السابق من الحـروف والحركات فالمؤلف يذكر ثلاثة آراء :

الرأي الأول يقول ان الحروف قبل الحركات لعلل منها ، ان الحرف يسكن ويخلو من الحركة ثم يتحرك بعد ذلك فالحركة ثانيـة والحرف اول ... ومنها ان الحرف يقوم بنفسه ولا يضطر الى حركة والحركة لا تقوم بنفسها فلابد لها من حرف وأخيرا ان من الحروف مالا يدخلـه حركة نحو الالف وليس كذلك الحركة .

والرأي الثاني يقول ان الحركات قبـل الحروف وحجة هؤلاء ان الحركات اذا اشبعت تولدت منها الحروف ... ويضعف المؤلف راي

هذا الفريق لان الحركات التي تتولد منها الحروف لا تنفرد بنفسها فلا بد لها من حروف تقوم عليها.

ويذهب الراي الثالث الى ان الحروف والحركات لم يسبق احدهما الآخر في الاستعمال بل استعملا معا كالجسم والعرض اللذين لم يسبق احدهما الآخر . ونرى المؤلف يؤيد هذا الراي من جانب ويرفضه من جانب آخر ... يرفضه لانه لا يجوز ان نشبه الحرف بالجسم والحركة بالعرض ويؤيده لان الحرف والحركة لم يسبق احدهما الآخر فلا يمكن لساكنين أن يجتمعا دون فاصل متحرك وبالحركات واختلافها تفهم المعاني .

واما ما السابق من حروف المد واللين والحركات الثلاث فان المؤلف يعرض ثلاثة آراء ايضا .

الراي الاول يذهب الى ان الحركات الثلاث مأخوذة من الحروف الثلاثة (الضمة من الواو والكسرة من الياء والفتحة من الألف) لان الحروف قبل الحركات والعرب لما لم تعرب أشياء من الكلام بالحركات التي هي اصل الإعراب اعربته بالحروف التي اخذت الحركات منها نحو التثنية والجمع والاسماء الخمسة .

ويقول الراي الثاني ان حروف المد واللين مأخوذة من الحركات لان الحركات اذا اشبعت حدثت عنها الحروف وقد استغنت العرب في بعض كلامها بالضمة عن الواو وبالكسرة عن الياء وبالفتحة عن الالف وانشدوا :

فلو ان الاطبا كانُ حولي　　　وكان مع الأطباء الشفاء

فحذف الواو من (كانوا) وابقى الضمة تدل عليها .

ويذهب الراي الثالث الى ان احد الصنفين لم يسبق الآخر في الاستعمال وبه يأخذ مكي ويذكر مكي بعد ذلك تحت بابين آخرين الحروف التي زادتها العرب في كلامها على التسعة والعشرين حرفا وما انفردت

العربية به من الحروف وتميزت على بقية اللغات ... ويذكر أن العرب استعملت ستة أحرف توسعت بهـا في كلامها وهي : النون الخفيفـة (كالتنوين والنون الخفيفة التي تؤكد بها الافعال) والالف المالة ; اي التي هي بين الالف والياء) والالف المفخمة التي يخالطها التفخيم الذي يقربها من لفظ الواو كلفظة (الصلوة) والصاد التي يخالطها لفظ الزاي (الزاط) وهمزة بين بين اي الهمزة المخففة بين الهمزة والالف وبـين الهمزة والواو وبين الهمزة والياء (رأي بؤس سئيم) ، واخيرا الحرف الذي هو بين الشـين والجيم ... فالعرب تبدل من كاف المؤنث شينا يخالط لفظها لفظ الجيم يقولون في (غلامك) (غلامش) يجعلون الكاف بين الشين والجيم .

ويذكر المؤلف ان العرب استعملت سبعة أحرف أخرى ولكنها قليلة في لغاتها لذلك أعرض عن ذكرهـا وبيانها . ويقول أيضـا ان الحروف العربية قد اشتركت في استعمالها لغات العرب ولغات العجم الا الظاء فانها للعرب وحدهم وقيل ان الحاء ايضا ويورد قولا للأصمعي جاء فيه : « ليس في الرومية والفارسية ثاء ولا في السريانية ذال » وقد انفردت العربية باستعمال الهمزة متوسطة ومتطرفة ولم يستعملها العجم الا في أول الكلام .

ويخصص المؤلف بعد ذلك قسما كبيرا من كتابه ليتحدث في بابين من ابوابه عن صفات الحروف والقابها وعللها ومخارجها وكيف يجب على القارىء أن ينطق بها .

وقد تتبع صفات الحروف فوجدها اربعا واربعين صفة وتتبع مخارج الحروف أيضـا فوجد أن لها ستة عشر مخرجا للحلق منها ثلاثة مخارج ... وربما اجتمع للحروف صفتان او اكثر واختلفت في صفات والمخرج واحد وقد تتفق في الصفات والمخرج مختلف ولا يمكن أن تتفق الأحـرف في

الصفات والمخرج واحـد ، كما يذكر المؤلف لانها تصبح غير مفهومة . فلولا صفات الحروف ومخارجها لما فهم الكلام ولكانت الاصوات ممتدة كأصوات البهائم .

هذا الكلام اتى به المازني النحوي الذي استشهد مكي بكلامه في نهاية الباب نفسه اذ يقول المازني : ان الذي فصل بين الحروف التي الف منها الكلام سبعة اشياء : « الجهر والهمس والشدة والرخاوة والإطباق والمد واللين » ولو كانت المخارج واحدة والصفات واحدة لكان الكلام بمنزلة اصوات البهائم التي لها مخرج واحد وصفة واحدة لا تفهم .

والجـدولان التاليان يصوران صفات الحروف والقابها وعللهـا ويصوران مخارجها كما وردت في كتاب الرعاية .

جـــدول (1)

صفـــات الحـــروف

الرقم	الصفة	الحرف	التحليل	ملاحظات
1	الهمس	يجمع حروفه قولك سكت فحثه شخص	سميت بذلك لأن الحرف يجري مع النفس عند النطق به فلذلك يكون مهموساً	
2	الجهر	وهو كل الحروف ما عدا حروف الهمس.	سميت بذلك لأن الحرف يمنع النفس أن يجري معه عند النطق به لقوته	
3	الشدة	يجمع حروفها قولك أجدك قطبت .	سميت بذلك لأن الحرف اشتد لزومه لموضعه حتى منع الصوت أن يجري معه عند النطق به	مثال الدالج
4	الرخاوة	يجمع حروفها قولك ثخذ ظغش زحف صه خس	هي حروف يجري معها الصوت والنفس لذلك أصبحت رخوة لينة	مثال المس
5	الزوائد	يجمع حروفها قولك سألتمونيها	لا يتعرض كلام العرب حرف زائد إلا من هذه العشرة أحرف	قد تقع هذه الحروف أصولاً غير زوائد
6	المذبذبة	وهي الحروف الزوائد نفسها (ما لا الألف)	سميت بذلك لأنها لا تقع على حال واحدة فهي زوائد مرة وأصول مرة أخرى	
7	الأصلية	وهي كل الحروف ما عدا الحروف المذبذبة (الزوائد)	سميت بذلك لأنها لا تقع في كلام العرب إلا أصولاً .	
8	الإبدال	يجمع حروفه قولك طال يوم أنجدته	سميت بذلك لأنها تبدل من غيرها والبدل موقوف على السماع من العرب ينقل ولا يقاس عليه .	مثال هذا جمل لازب ولازم
9	الإطباق	ط ظ ص ض	سميت بذلك لأن طائفة من اللسان تنطبق مع الريح إلى الحنك عند النطق بها وتنحصر الريح بين اللسان والحنك الأعلى .	
10	المنفتحة	وهي الحروف التي عدا حروف الإطباق	سميت بذلك لأن اللسان لا ينطبق مع الريح الى الحنك عند النطق بهما ولا تنحصر الريح بين اللسان والحنك بل تنفتح .	

جدول (1)

صفات الحروف

الرقم	الصفة	الحرف	التعليل	الملاحظات
21	المستعلية	ط ظ ص ض غ خ ق .	سميت بذلك لأن الصوت يعلو عند النطق بها الى الحنك فينطبق الصوت مستعلياً بالريح	
12	المستفلة	وهي كل الحروف ماعدا الحروف المستعلية	سميت بذلك لأن اللسان والصوت يستفلان بهذه الحروف إلى قاع الفم عند النطق بها على هيئة مخارجهما .	
13	الصفيرية	ز س ص	سميت بذلك لأن الصوت الذي يخرج يشبه الصفير عند النطق بها	
14	القلقلة	يجمع حروفها قولك جد بطق	يظهر صوت يشبه النبرة عند الوقف على هذه الحروف وهذا الصوت في الوقف أبين منه في الوصل بها	
15	المد واللين	ا (سُو) (سِيْ)	سميت بذلك لأن مد الصوت لا يكون في شيء من الكلام إلا فيهن مع مالصقهن الساكن بعدهن أو الهمزة قبلهن أو بعدهن ولأنهن يخرجن فيلين من غير كلفة على اللسان واللهوات	
16	اللين	(سَوْ) (سَيْ)	يخرجان في لين وقلة كلفة على اللسان لكنهما نقصتا عن مشابهة الألف لتغير حركة ما قبلهما عن جنسهما فنقصتا المد الذي في الألف وبقي فيهما اللين لسكونهما	الواو التي قبلها فتح وهي ساكنة والياء التي قبلها فتح وهي ساكنة
17	الهوائية	وهي حروف المد واللين نفسها	كل حرف منها يهوي عند اللفظ به في الفم فتمتد خروجها في هواء الفم .	
18	الخفية	ا و ي هـ	تخفى في اللفظ إذا اندرجت بعد حرف قبلها أما لقلتها في هذا خفي بين حرفين أو بعد حرف أو حروف هواء	وخفاء الهاء تقويتها بالزوائد
19	العلة	ا و ي ء	لا يكون التغيير والعلة والانقلاب في جميع كلام العرب إلا في أحد هذه الحروف	ي (كال) و (قال)
20	التفخيم	ط ظ ص ض (الإطباق)	يتفخم اللفظ بها لإطباق الصوت بها بالريح من الحنك .	ومثلها في التفخيم الراء واللام والألف

جدول (1)

صفات الحروف

الرقم	الصفة	الحروف	التعليل	الملاحظات
21	الإمالة	أ ـه وهاء التأنيث	الإمالة في كلام العرب لا تكون إلا فيهما لكن الألف وهاء التأنيث لا تمكن إمالتهما إلا بإمالة الحرف الذي قبلهما ففي (دراهم) تميل الألف لأجل كسرة الراء وتميل فتحة الدال لأجل إمالة الألف .	مثال دراهم
22	المشبهة أو المخالطة	وهي الحروف التي اتسمت العرب فيها بكلامها	سميت بذلك لأنها مشبهة بغيرها وهي مخالطة في اللفظ لغيرها .	
23	المكرر	ر	سمي بذلك لأنه يتكرر على اللسان عند النطق به .	
24	الغنة	ن م الساكنان	في كل من الحرفين غنة تخرج من الخياشيم عند النطق بهما ومثلهما التنوين .	
25	الانحراف	ل ر	سميا بذلك لأنهما انحرفا عن مخرجيهما حتى اتصلا بمخرج غيرهما وعن صفتيهما إلى صفة غيرهما فاللام انحرف عن حكم الشديدة وعن حكم الرخوة فهو بين صفتين والراء انحرف عن مخرج النون إلى مخرج اللام المعهود عنه .	
26	الجرس	ء	سميت بذلك لأن الصوت يعلو بها عند النطق بها وفيها زيادة على سائر الحروف وإلى تلك الزيادة نسب الجرس إليها	
27	المستطيل	ض	سمي بذلك لأنه استطال على الفم حتى اتصل بمخرج اللام .	
28	التفشي	ش	سميت بذلك لأنها تفشت في مخرجها عند النطق بها أي كثر انتشار خروج الريح بين اللسان والحنك	
29	المصمتة	وهي كل الحروف ماعدا الحروف المذلقة (ف ر م ن ل ب)	حروف مصمتة أي حروف صمتت أن تختص ببناء كلمة في لغة العرب إذا كثرت حروفها لاعتياصها على اللسان فهي حروف لا تنفرد بنفسها في كلمة كثيرة الحروف حتى يكون معها غيرها من الحروف المذلقة .	حرف الألف خارج عن المصمتة والمذلقة

جدول (١)

صفات الحروف

الرقم	الصفة	الحروف	التعليل	الملاحظات
30	الذلاقة	فـ ر م ن ل ب (فزمن لب)	هي حروف عملها وخروجها من طرف اللسان وما يليه من الشفتين وطرف كل شيء ذلقه	
31	الصم	وهي الحروف التي ليست من الحلق	وسميت بذلك لتمكنها في خروجها من الفم واستحكامها فيه .	
32	الهتف	ء	سميت بذلك لخروجها من الصدر تحتاج إلى ظهور صوت قوي شديد والهتف الصوت الشديد .	
33	الراجع	م الساكنة	سميت بذلك لأنها ترجع في مخرجها الى الخياشيم لما فيها من الغنة .	تشاركها في هذا اللقب النون الساكنة
34	المتصل	و	سميت بذلك لأنها تهوي في مخرجها في الفم لما فيها من اللين حتى تتصل بمخرج الألف .	

يذكر مكي بعد ذلك عشرة ألقاب كان قد أتى بها الخليل في مقدمة كتاب العين وهي مشتقة من أسماء المواضع التي تخرج منها الحروف .

الرقم	الصفة	الحروف	التعليل	الملاحظات
35	الحلقية	ع ح هـ خ غ ء	نسبة إلى الحلق .	
36	اللهوية	ق ك	نسبة إلى اللهاة .	
37	الشجرية	ش ض ج	نسبة إلى مفرج الفم أي منفتحه وهو الشجر	
38	الأسلية	ص س ز	نسبة إلى طرف اللسان أي أسلته .	
39	النطعية	ط د ت	نسبة إلى نطع الغار الأعلى أي سقفه	
40	اللثوية	ظ ث ذ	نسبة إلى اللثة وهي اللحم المركب فيه الأسنان	
41	الذلقية	ر ل ن	نسبة إلى طرف اللسان أي ذلقه ويقول مكي أنه وجد نسخ الكتاب العين تضيف إلى هذه الحروف الفاء والباء والميم فلا توجد كلمة خماسية الا و فيها من هذه الحروف إلا عدت من غير كلام العرب	
42	الشفهية	ف ب م	نسبة إلى مخرجهن وهو من بين الشفتين	
43	الجوفية	ا و ي	نسبة إلى آخر انقطاع مخرجهن وهو الجوف	
44	الهوائية	ا و ي	« لا يعلل المؤلف تسميتها بالهوائية »	

جـــدول / ٢ / ١

مخـــــارج الحـــــروف

الرقم	الحرف	المخـــــرج	الملاحظـــــات
1	ء	من أول مخارج الحلق مما يلي الصدر	تُخرج بلطافة لأنها حرف مهموس مخرجه فيصعب لفظه .
2	هـ	من وسط المخرج الأول من مخارج الحلق	قريبة من الهمزة لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (هرقت الماء وأرقته)
3	ا	من أول الحلـــــق	
4	ع	من أول المخرج الثاني من مخارج الحلق	عي مؤاخية للهمزة لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (مؤتل وافعوت نعاف) .
5	ح	من المخرج الثاني من الحلـق	من مؤاخية للهمن لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (ضبحت الخيل وضبحت)
6	غ	من أول المخرج الثالث من مخارج الحلق مما يلي الفم	
7	خ	من المخرج الثالث من مخارج الحلق مما يلي الفم	
8	ق	من المخرج الأول من مخارج الفم مما يلي الحلق من أقصى اللسان وما فوقه من الحنك .	
9	ك	من المخرج الثاني من مخارج الفم مما يلي الفم	لها لطافة لذا قالوا في كلمة إلاّ بحاجز فيهما
10	ش	من المخرج الثالث من مخارج الفم من وسط اللســـان	فيها تفشٍّ أي شدة الريح الخارجة عند النطق بها من وسط اللسان .
11	ج	من المخرج الثالث من مخارج الفم	وهي تخرج من مخرج الشين .
12	ي	من المخرج الثالث من مخارج الفم	
13	ض	من المخرج الرابع من مخارج الفم من أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس	
14	ل	من المخرج الخامس من مخارج الفم من حافة اللســـان	النون مؤاخية للام لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (هتنت السماء
15	ن	من المخرج السادس من مخارج الفـم	وهتلت إذا هطل مطرها) .
16	ر	من المخرج السابع من مخارج الفـم	
17	ط	من المخرج الثامن من مخارج الفم من طرف اللسان وأصول الثنايا	
18	د	من المخرج الثامن من مخارج الفـم	تخرج من مخرج الطاء
19	ت	من المخرج الثامن من مخارج الفـم	

جـــدول (2)

مخـــــارج الحـــروف

الرقم	الحرف	المخــــرج	الملاحظــــات
20	ز	من المخرج التاسع من مخارج الفم من ما بين طرف اللسان وفوق الثنايا السفلي	
21	س	من المخرج التاسع من مخارج الفم	يجب إظهار الصفير فيها كإظهار الإطباق في الصـــاد
22	ص	من المخرج التاسع من مخارج الفم	
23	ظ	من المخرج العاشر من مخارج الفم ذلك ما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العلى	
24	ث	من المخرج العاشر من مخارج الفم	
25	ذ	من المخرج العاشر من مخارج الفم	
26	ف	من المخرج الحادي عشر من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا	الفاء قريبة من الثاء لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (جدث وجدف ثوم وفوم)
27	ب	من المخرج الثاني عشر من مخارج الفم ما بين الشفتين مع تلاصقهما	الباء مؤاخية للميم لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخرى (أومد وأبهد)
28	م	من المخرج الثاني عشر من مخارج الفم	الميم مؤاخية للنون لذلك أبدلت العرب إحداهما من الأخـــــرى (المدى والندى)
29	و	من المخرج الثاني عشر من بين الشفتين	الواو محولة مع الضمة والكسـرة .

ونرى المؤلف عندما افرد لكل حرف بابا ليبين مخرجه قد تحدث بشكل مستفيض عما يجب على قارىء القرآن ان يعمل به عند نطقه الحروف وإخراجها من مخارجها بشكل سليم صحيح ويأتي بالتعليلات اللغوية الصحيحة لما يورده من احكام في هذا الباب من خلال سرده للحروف العربية ومخارجها .

الدراسة الصوتية بين البعد التجويدي والبعد اللساني :

عني العرب القدامى بالعلوم اللغوية كثيرا، ومن ضمنها علم الصوتيات، فقد برعوا في هذا الميدان وابدعوا ووصلوا فيه الى مراحل متطورة تشبه المراحل التي وصلت اليها البحوث الصوتية الحديثة الى حد ما من حيث المنهج العلمي والدقة في البحث ، وكثيرة هي النظريات اللغوية الحديثة التي تشبه في بعض وجوهها ما اتى به العرب القدامى وعلى راسهم سيبويه وابن جني .

والمطلع على الآثار التي تركها العرب في الصوتيات سيجد أنها تشبه في مصطلحاتها ومواد بحثها ومنهجيتها الكتب التي الفت في العصر الحديث .

وعلى هذا فنحن الآن بأشد الحاجة الى كشف هاتيك الآثار اللغوية التي كتبت بالعربية لمعرفة جوهرها ومعرفة بداياتها لكي تفهم فهما عصريا متطورا يقربها من المفهوم اللغوي الحديث .

لقد اغفل المشتغلون باللسانيات والصوتيات الحديثة جهود العرب في هذا الحقل أو أشاروا اشارة عابرة الى البحوث الجدية الناجعة التي توصل اليها العلماء اللغويون العرب بل وصل بعضهم الى حد انكار ما للعرب من فضل في هذه البحوث عبر قافلة الحضارة البشرية .

وعلى الرغم من ان الكثير من المستشرقين قد اوصلوا هذه البحوث الصوتية الى اوربا سواء بطريق الترجمة او غيرها فاننا طالما نسمع بأن آثار العرب هـذه لم تصل الى اوربا والحق يقال ان الكثير من هـذه البحوث قد وصل واستفاد الغرب منها كثيرا في دراساته الصوتية التي ارتبطت بالتكنولوجيا الحديثة ولا ادل على ذلك من نظريـة « القيـم الدلالية » التي تنسب الى العالم اللغوي رومان جاكبسون ، فقد تحدث عن هذه النظرية العالم اللغوي العربي ابن جني في كتبه اللغويـة ... ولا يستبعد ان يكون جاكبسون نفسه قد اطلع على آثار ابن جني على حد تعبير الدكتور يوسف الهليس .

لقد بدات الدراسات الصوتية العربية بداية ضعيفة الا ان عودها قد اشتد في القرن الثالث والرابع الهجري وقد توضحت آنئذ معالمها واتسعت آفاقها .

كانت هذه الدراسات في البداية تبحث بحثا بسيطا ذلك لان تدوين العلوم في القرن الثاني الهجري كان في بداية الطريق على صعيدي الكم والكيف ... ثم اتسع المجال في علوم اللغة نتيجة هذا اللقاح الفكري الذي تم بين العقل العربي والعقول الاعجمية وهكذا نشطت هذه العقول في النقد والمناقشة فاجتمع لعلماء القرن الرابع من آثار البحث الصوتي ما لم يجتمع للمتقدمين ... وبالاضافة الى اشتغال اللغويين بالاصوات واجناسها فقد زاد على هذا اشتغال أصحاب الأداء القرآني (التجويد) فقـد بحث هؤلاء في هذه الدراسات ووضعوا لهـا قواعد اخذوها من دراسـات اللغويين امثال سيبويه وابن جني وغيرهما ومن دراسـات الكوفيين والفوا بذلك كتبا عديدة مطولة تارة ومختصرة تارة اخرى اقبل الناس على تعلمها من اجل معرفة تأدية تلاوة القرآن الكريم اداء صحيحا واعطاء الحرف حقه صفة ومخرجا وسموا هذا الضرب من البحث علم التجويد .

وقد اجتمع امام نظر الإمام مكي بن أبي طالب القيسي من عمـل السلف وائمة القراءات فوق ما أفاده من أساتذته نتيجة تجواله وارتحاله

ـ وفوق ما جمعه رواة اللغة ... اجتمع له من كل أولئك معلومات ضخمة ثرّة الى ما كأن له هو من جودة القراءة وحسنها فكان كل ذلك مما دفع مكيا لان يؤلف كتابه هذا الذي اشتمل على احكام الحروف وأحوالها وكيفية مواقعها في كلام العرب .

لقد درس مكي في كتابه الحروف دراسة صوتية ... درس اجناسها الطبيعية وصفاتها العامة ولكن مكيا شأنه شأن علماء التجويد الذين لم يزيدوا على أصول قواعد الاصوات شيئا ذا بال وانما اعطوا شيئا يسيرا في التفصيلات على حد تعبير المستشرق برجستراسر في كتابه « تطور النحو العربي » .

وخلاصة القول ، لقد بدأت الدراسات الصوتية العربية بداية حسنة رغم ضعفها واستمرت متصاعدة في القرن الرابع الهجري ولكنها بعد ذلك توقفت عند هذا القدر الضيق من البحث وكان يجب ان تتجاوز الأوليات في الصوتيات الى موضوعات أخرى كالتي نجدها في المباحث اللغوية الحديثة ، وكتاب « الرعاية » واحد من تلك التآليف الصوتية السالفة الفه صاحبه في القرن الرابع الهجري عندما ازدهرت العلوم اللغوية ونضجت ... وقد أتى مكي بسبب خبرته في التجويد والقراءة ـ بأحكام كانت ثمرة لتلك الخبرة العلمية والممارسة الفعلية لفن القراءة والتجويد .

وبعد فماذا نجد في هذا الكتاب من بحوث صوتية كانت مدار البحث في عصر المؤلف ... هل ماجاء به طرقه العلماء المتقدمون سواء اكانوا علماء لغويين ام علماء تجويد وقراءات ام ان هذا الذي اتى به هو طريق جديد لفن كان العرب قد وضعوا بداياته ...

... وماذا أضاف مكي من لبنات لهذا البناء ؟!

كل ذلك سنحاول بحثه من خلال تعليقنا على أبواب الكتاب وفصوله .

١ ـ كتاب مكي باديء ذي بدء كتاب دراية لا كتاب رواية ... كتاب بحث في مخارج الحروف وصفاتها وليس كتاب اختلاف في القراءات؛ وما فعله مكي كان حسنا لأن الصوتيين العرب القدامى واصحاب القراءات اختلفوا في مخارج الحروف وصفاتها وكيفية حدوثها ومثال ذلك ما في كتاب العين الذي ينسب الى الخليل وكتاب سيبويه وكتاب سر صناعة الإعراب لابن جني وغيرهما كثير ، هذا على الصعيد اللغوي اما على صعيد القراءات القرآنية ... ففي هذا الجانب اختلف القراء بحيث تعددت قراءاتهم القرآنية وصارت سبع قراءات متواترة باتفاق والحقت بعد ذلك بها بثلاث قراءات ثم اربع قراءات تكمل الاربع عشرة قراءة ولكن هذه الاخيرة شاذة .

من هنا كان مكي مصيبا عندما جعل كتابه كتاب دراية في مخارج الحروف وصفاتها وكيفية لفظها كتاب اتفاق لا اختلاف بحيث يجد كل مقريء وقاريء ضالته فيه .

٢ ـ اساس تأليف كتاب الرعاية اهتمام مكي بالحروف العربية ولعظمة هذه الحروف فقد ذكر مكي مخارجها وصفاتها ليبين للقاريء كيف عليه ان يحسّن لفظه ويعطي لكل حرف حقه ودليلنا على ذلك ان مكيا تناول مخارج الحروف وصفاتها من وجهة نظر المقريء المتعمق الناقد البصير النحرير وليس من وجهة العالم اللغوي الذي يتتبع تفسير الظواهر اللغوية ، ولكن الدراسات القرآنية التجويدية اقتربت الى حد ما من الدراسات اللغوية الصوتية على ان علماء التجويد لم يضيفوا الكثير على ما قاله اللغويون وانما كان تفصيلهم اكثر نتيجة مباشرتهم لقراءة القرآن وتجويده ونتيجة لهذه التجربة العلمية والممارسة الفعلية .

٣ ـ ويذكر مكي ـ كعادة اهل عصره ـ الشروط التي يجب على القاريء ان يتمسك بها عند قراءته للقرآن ، من هذه الشروط طلب القرآن لله وحده والعمل به للآخرة دون الرياء والمفاخرة ثم الحذر الشديد في النقل عن الآخرين ، ذلك ان القرّاء على درجات فمنهم القوي الماهر ومنهم

الضعيف الواهن ، ويعرض مكي من خلال هذا الحديث الامثلة التي تثبت اقواله وتبرهن على صحة ما يذهب اليه .

وهذا الذي اتى به مكي حسن في منهج البحث ذلك ان الدراسة النظرية لابد لها من تطبيقات تؤيدها وتثبتها ، وقد اتى مكي بالكثير من الأمثلة لا في الابواب السبعة الاولى بل في جميع ابواب كتابه .

٤ ـ يتألف الكلام عند مكي من تسعة وعشرين حرفا وكل رمز صوتي من هذه التسعة والعشرين سمّي حرفا وكل حرف من هذه الحروف ساكن ومتحرك الا الالف وكل حرف له صورة متفق عليها في الخط الا الهمزة .

ما جاء به مكي في هذا الموضوع قد سبقه اليه المتقدمون من اللغويين سواء الخليل او سيبويه او ابن جني .

يقول سيبويه في كتابه ص ٤٨٨ « ... فاصل حروف العربية تسعة وعشرون حرفا ... وتكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هن فروع... » .

وهذا الترتيب الالف بائي الذي اتى به مكي للحروف العربية انما وضعه نصر بن عاصم الليثي او يحيى بن يعمر العدواني حينما كلفه الحجاج بن يوسف الثقفي تمييز الحروف بالنقط ليزول الالتباس منها عند الكتابة وقد سبق هذا الترتيب ترتيب آخر عرفته الامم السامية وهو (ابجد هوز حطي كلمن ...) ثم جاء الخليل فرتب الحروف في كتابه العين ترتيبا صوتيا قائما على تدرج الحروف من اقصى الحلق الى الشفتين .

والحروف العربية عند العلماء العرب كافة ومن بينهم مكي تسعة وعشرون حرفا اولها الألف وآخرها الياء الا أن ابا العباس المبرد خالفهم فجعلها ثمانية وعشرين حرفا اولها الباء ولم يضع الهمزة في البداية لانها لاتثبت على صورة واحدة وليس لها شكل مستقر على حد تعبير المبرد..

وقد ردّ على المبرد العالم اللغوي ابن جني وفنّد رأيه عندما قال في كتاب **سر صناعة الاعراب ص ٤٦** « ... وهذا الذي ذهب اليه أبو العباس غير مرضي عنه عندنا وسأوضح القول فيه باذن الله ... » ويأتي ابن جني بالادلة الكافية التي تثبت خطل مذهب المبرد .

وقد اختلف العلماء ايضا بترتيب الحروف العربية فهي عند سيبويه وابن جني تتسلسل كما يلي : (ا هـ ع ح غ خ ق ك ج ش ي ض ل ر ن ط د ت ص ز س ظ ذ ث ف ب م و) .

اما ترتيب كتاب العين الذي ينسب الى الخليل فهو كالتالي : (ع ح هـ خ غ ق ك ج ش ض ص س ز ط د ت ظ ذ ث ر ل ن ف ب م ي و ا) .

هذا الترتيب الخليلي لم يرض عنه ابن جني وعدّه خطلا واضطرابا ومخالفة فهو يقول في كتابه **سر صناعة الاعراب ص ٥٠** بعد ان جاء بترتيب الحروف كما هي عند سيبويه :

« ... فهذا هو ترتيب الحروف على مذاقها وتصعدها وهو الصحيح فاما ترتيبها في كتاب العين ففيه خطل واضطراب ومخالفة لما قدمناه آنفا مما رتبه سيبويه وتلاه اصحابه عليه وهو الصواب الذي يشهد التأمل له بصحته » .

وقد جارى ابن سيده في المحكم الخليل في ترتيبه للحروف الا انه خالفه في الاخير فرتب بعد الميم الالف والياء والواو .

واذا كان مكي قد ذكر الحرف واشتقاقه عندما قال « وانما سمي كل واحد من هذه التسعة والعشرين على اختلاف الفاظها حرفا لانه طرف للكلمة كلها طرف في اولها وطرف في آخرها وطرف كل شيء حرفه من اوله ومن آخره » فان ابن جني قد فرق ما بين الصوت والحرف في كتابه **سر صناعة الاعراب ص ١١** فالصوت عنده مصدر صات يصوت

صوتا فهو صائت وصوّت تصويتا فهو مصوّت والصوت عنده عام غير مختص يقال سمعت صوت الرجل وصوت الحمار والصوت مذكر ويؤنث للضرورة وتكون ضرورة قبيحة .

اما الحرف فهو عنده من (ح ر ف) وهذه المادة اينما وقعت في الكلام يراد بها حدّ الشيء وحدّته من ذلك حرف الشيء انما هو حده وناحيته وقولهم « انحرف فلان عني » كانه جعل بيني وبينه حدا بالبعد والانعدال ومن هنا سميت حروف المعجم حروفا وذلك ان الحرف حد منقطع الصوت ويجوز كما يذكر ابن جني ان تكون سميت حروفا لانها جهات للكلم ونواح كحروف الشيء وجهاته المحدقة به ، والتحريف في الكلام تغييره عن معناه كانه ميل به الى غيره .

٥ ـ ويطرح مكي في كتابه قضية هامة اختلف فيها القدماء والمحدثون وهي ما السابق من الحروف والحركات وما السابق من حروف المد واللين والحركات الثلاث وعلل ذلك . . . وبعد ان يعرض مكي ثلاثة آراء في هذا الموضوع نراه يؤيد الرأي الذاهب الى أن الحروف والحركات لم يسبق احدهما الآخر في الاستعمال بل استعملا معا .

وهذا الموضوع كما قلت ـ اختلف العلماء فيه كثيرا سواء في القديم او الحديث وتجادلوا ولكل فريق رايه وحجته ودليله ، فما اختلف فيه القدماء فقد أشار اليه مكي .

فسيبويه في كتابه يرى ان الحركة تحدث بعد الحرف ويرى ابن جني في كتابه سر صناعة الإعراب ان الحركة تحدث بعد الحرف أيضا ويأتي بالادلة التي تثبت ما يذهب اليه .

ويذهب ابو علي الفارسي الى ان الحركة تحدث مع الحرف ومما يقوي هذا ان النون الساكنة مخرجها مع حروف الفم من الأنف والمتحركة مخرجها من الفم فلو كانت حركة الحرف تحدث من بعده لوجب أن تكون

النون المتحركة ايضا من الفم وذلك ان الحركة انما تحدث بعدها فكان ينبغي ألا تغني عنها شيئا بسبقها هي لحركتها .

اما ما اختلف فيه المعاصرون فهذا ما اريد ان اسجله ، لقد كان لي شرف الاستماع الى بعض الآراء حول هذا الموضوع من العاملين في حقل العلوم اللسانية والصوتية .

فالدكتور فخر الدين قباوة الاستاذ في جامعة حلب يرى ان الحرف والحركة كل وجد على حدة ولا يمكن أن يكون احدهما تطورا عن الآخر وامتدادا له ، واشتراك بعضها في صورة واحدة لا يعني التطور من صورة بسيطة الى صورة مركبة فالواو مثلا حرف والضمة حركة والحركة تأتي مع الحروف كلها ثم ان الواو تأتيها الحركات الثلاث فلو كانت الحروف تطورا للحركات لما احتاجت اليها ...

فالواو في كلمة (وَلَد) حرف ولكنها احتاجت الى حركة فلو كانت تطورا للضمة لما احتاجت اليها فالحركة هنا جاءت التعبير عن معنى كما في (ضَرب ـ ضُرب) فكل صوت له دلالة معنوية ويخرج الدكتور قباوة بنتيجة وهي ان الحروف والحركات وجدت في وقت واحد ذلك لانه لا يعبر بالحرف الصامت وحده فالطفل عندما يلفظ اول حرف لا يلفظ بالحرف الصامت وحده لأنه لا يؤدي الى معنى فلا بد له من حركة تساعده على اللفظ ويؤيد هذا ان اللغويين عندما كانوا يلفظون الحرف لا يلفظونه صامتا بل يضعون معه حركة فحرف القاف يلفظونه هكذا (إقْ) على ان الحركات في اللغات البدائية كثيرة فبعض القبائل تكون لغاتها عبارة عن مقاطع وكل مقطع فيه حركة والحركة هي حرف بدليل أنها ترسم في اللغات الاوروبية حرفا لكنه حرف بسيط اختصره العربي فلم يرسمه .

والواقع ان مايذهب اليه الدكتور قباوة صحيح بدليل ان الحركات ابعاض الحروف حروف المد واللين وقد كان متقدمو النحويين كما يذكر

ابن جني يسمون الفتحة الالف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة ومما يدل على ان الحركات ابعاض لهذه الحروف انك متى اشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه فاذا كانت الحركة بعضا للحرف فالحرف كل لها وحكم البعض في هذا تابع لحكم الكل.

والاستاذ عاصم بهجة البيطار المدرس في جامعة دمشق يرى انه ليس هنالك دلائل علمية على ترجيح اي رأي من الاراء الثلاثة لكن يبدو من التفكير المنطقي في طبيعة الاشياء ومن دراسة النظريات في نشأة اللغات ان الامر البدهي هو ان تكون اللغة العربية قد تكلم بها اصحابها بشكلها البدائي بكلمات ليست بينها من الروابط مانرى اليوم واستعملوا لذلك حروفا ركبوا منها تلك الكلمات ثم ابتدات اللغة بعد ذلك التطور والتعبير عن الحياة التي اخذت بالاتساع والتعقيد حتى احتاجوا الى تبيان المعاني المختلفة فنشأت الحركات التي جعلها العرب علامات على المعاني .

وفي تصور الاستاذ البيطار ان حروف المد بما فيها من مد للصوت وراحة في النطق ربما كانت اسبق من الحركات وقد تكون اصلا لهذه الحركات ... ولعل ما في بعض الشواهد الشعرية من اطلاق للحركات حتى تنشأ منها حروف مد عودة الى الاصل الذي اخذت منه ... فالرأي القائل ان الحركات اسبق من الحروف رأي ضعيف لان نشأة هذه الاحرف من الحركات لم يذكره العرب الا في مواضع معينة اكثرها يعود الى الشعر وبخاصة في العروض والضرب (التفعيلة الاخيرة من الصدر والعجز) كما ان الابيات التي اشبعوا فيها الحركات فنشأت الحروف كانت قليلة جدا مما يدل على ان هذه الحروف التي نشأت من الحركات هي اقرب الى الضرورات منها الى القاعدة العامة .

ويرى محمد انطاكي استاذ فقه اللغة بجامعة حلب انه من الافضل ارجاء هذه المشكلات اللغوية للمستقبل ذلك انه لايمكن ان تحسم المسألة بهذه السرعة ... فهذه الظاهرة سؤال من الصعب الاجابة عنه وهي كالسؤال الذي يسأل عن اصل اللغة واذا كانت اعتمدت اجوبة القدماء على المنطق

فانا نحن المعاصرين يجب علينا ان نعتمد على النصوص اللغوية فكل مشكلة لانملك فيها نصا لايمكن ان نعطي جوابا شافيا لها .

واغلق باب المناقشة في هذه الظاهرة براي ابي علي الفارسي السديد الذي استدل به على ان الحركات تحدث مع الحرف وهذا ماذهب اليه الدكتور قباوة ، ولعمري انه لراي سديد ذلك ان الطفل عندما يلفظ أول حرف يتبعه بحركة لانه لايستطيع ان يلفظ بالحرف الصامت وحده فلابد له من حركة تساعده على اللفظ .

وهذا ماتوصل اليه ابو محمد مكي ابن ابي طالب القيسي عندما فصل النقاش في هذه المسالة وقال « ان الكلام الذي جيء به للافهام مبني من الحروف والحروف ان لم تكن في اول امرها متحركة فهي ساكنة والساكن لايمكن ان يبتدأ به ولايمكن ان يتصل به ساكن آخر في سرد الكلام لا فاصل بينهما فلابد ضرورة من كون حركة مع الحرف لايتقدم احدهما الآخر اذ لايمكن وجود حركة على غير حرف وايضا فان الكلام انما اتي به لتفهم المعاني التي في نفس المتكلم وبالحركات واختلافها تفهم المعاني اذ بها يفرق بين المعاني التي من اجلها جيء بالكلام » .

٦ ـ وحول موضوع اتساع العرب بحروفها فقد ذكر مكي ستة احرف توسع العرب بها في كلامهم ويذكر مكي ا نالعرب استعملت سبعة احرف اخرى ولكنها قليلة في لغات العرب لذلك اعرض مكي عن ذكرها .

والحقيقة ان ماأتى به مكي تعاوره اللغويون من قبل ،بشكل تفصيلي اكثر دقة .. فسيبويه يقسم في كتابه الحروف العربية الى اصل وهي التسعة والعشرون حرفاوالى فرع وهيالحروف العربية الستةالمستحسنة في قراءة القرآن والاشعار ثم الحروف الثمانية الاخرى المستقبحة وغير المستحسنة في لغة من ترتضى عربيته .

وكذلك فعل ابن جني في كتابه **سر صناعة الاعراب ص ٥٠** عندما قال « اعلم ان هذه الحروف التسعة والعشرين قد تلحقها ستة احرف تتفرع

عنها .... وهذه الستة حسنــة يؤخــذ بها في قراءة القرآن وفصيــح الكلام ..... وقد تلحق بعد ذلك ثمانية احرف وهي فروع غير مستحسنة ولايؤخذ بها في القرآن ولا في الشعر ولا تكاد توجد الا في لغة ضعيفة مرذولة غير متقبلة » .

اذن الحروف الثمانية المستقبحة ليست سبعة حروف كما ذكر مكي وهذه الحروف هي :

(الكاف التي بين الجيم والكاف ــ الجيم التي كالكاف ــ الجيــم التــي كالشين ــ الضاد الضعيفة ــ الصاد التي كالسين ــ الطاء التي كالتاء ــ الظاء التي كالثاء ــ الباء التي كالميم) .

ويخالف ابن جني سيبويه في الحرف الاخير فهو عند سيبويه « الباء التي كالفاء » اما عند ابن جني فهو « الباء التي كالميم » .

ويعني مكي بالهمزة التي بين الهمزة المخففة اي هي بين الهمزة وبين الحرف الذي منه حركتها فان كانت مفتوحة فهي بين الهمزة والالف وان كانت مكسورة فهي بين الهمزة والياء وان كانت مضمومة فهي بين الهمزة والواو نحو (سأل = سال) (سئيم = سييم) (لؤم = لوم) .

ومعنى قوله بين بين اي هي ضعيفة ليس لها تمكن المحققة ولا خلوص الحرف الذي منه حركتها على حد تعبير سيبويه .

والف الامالة هي التيتكون بين الالف والياء نحو قولنافي عالم« عِا لم » والف التفخيم هي التي نجدها بين الالف وبين الواو كمــا في (الصلوة ــ الزكاة) ... واما الشين التي كالجيم فهي الشين التي يقــل تفشيهــا واستطالتها وتتراجع قليلا متصعدة نحو الجيم ... واما الصاد التــي كالزاي فهي التي يقل همسها قليلا ويحدث فيها ضرب من الجهر لمضارعتها الزاي .

والواقع ان الحروف التي لم يذكرها مكي والتي اعتبرها قليلة في لغات العرب انما هي قسمان :

قسم مستقبح دائما وقسم مستقبح في موضع وحسن في موضع آخر .

اما:القسم الاول فحروفه هي : (الحرف الذي بين الجيم والكاف : في لغة اليمن يقولون في كافر جافر بجيم مصرية ــ والحرف بين الصاد والسين : يقولون في صاد ساد بتفخيم السين ــ وحرف بين الطاء والتاء : وكثيرا مايوجد في كلام العجم اذا ارادوا ان ينطقوا العربية فيقولون تاهر بدل طاهر بتاء مفخمة ــ وحرف بين الضاد والظاء : ويجيء في لغة قوم ليس عندهم ضاد فيقولون في ضبع ظبع ــ وحرف بين الظاء والثاء : فيقال في ظاهر ثاهر بتفخيم الثاء ــ وحرف بين الباء والفاء : يقال بلخ بباء تشبه حرف V) .

واما حروف القسم الثاني فهي : (حرف بين الجيم والشين : يقولون مجددة في مشدودة وحرف بين الواو والياء نحو قيل ـ بيع تجعل الياء تشبه حرف U) .

٧ ـ نشعر بغياب البحث العلمي والدقة فيه عندما يتحدث مكي عن الحروف التي انفردت ــ العربية بها عن سائر اللغات وربما يعود ذلك الى غياب الوسائل العلمية التي يمكن من خلالها ان تعرف بم تميزت لغة عن لغة اخرى ثم الى قلة اطلاع العرب على اللغات التي كانت تحيط بهم كاللغة الهندية واليونانية والفارسية والعبرية والسريانية (الآرامية) وعلى العموم فان اقوال القدماء العرب في هذه الظاهرة تبقى ضعيفة وتفتقر الى الدقة العلمية وكثيرا ماسمعنا ان العربية تميزت من سائر اللغات بحرف الضاد ولكن المتقصي للغات العالمية الاخرى يجد ان بعض اللغات حوت في نظامها اللغوي بعض الاحرف التي اذا ماتركبت مع بعضها تصبح ضادا ذلك لان تغير مخرج الحرف لايدل على تغير الحرف نفسه فقد وصف سيبويه الضاد التي كان ينطقها اهل عصره بأنها من طرف اللسان وما يليه من الاضراس ونحن اليوم

نطق الضاد من وسط اللسان لا من حافته ، صحيح ان الحروف تتطور بالامتزاج والانصهار مع الشعوب الاخرى ذات السمات النطقية المعينة الا ان هذا لايدل على ان الحرف العربي المتطور الى حالة اخرى غير موجود في اللغات الاخرى ومكي في كتابه يذهب الى ان الظاء والحاء انفردت بهما العربية ويقول مكي نقلا عن الاصمعي ان الرومية والفارسية خالية من الثاء وليس في السريانية ذال ....

هذه الاقوال لاتثبت امام الدقة العلمية الحديثة وذلك ان علم اللسانيات والصوتيات الحديث يثبت ان الحروف العربية كلها موجودة في اللغات السامية ماعدا الضاد (بصفتها القديمة التي وردت في كتب النحو واللغة والتي تخرج من الطرف الايمن من اللسان) اما ضاد اليوم فهي موجودة في اللغات السامية بل في بعض اللغات الاوربية ، ففي العبرية نظامان للفظ، النظام الاول يقال له اللفظ المقشى اي المشدد القاسي وحروفه (ب ج د ك ب ت) ونحن ندعوه بالجهر والنظام الثاني يقال له المركز اي الملطف وحروفه (٧ غ ذ خ ف ث) فالتاء في لفظها المركز الملطف تلفظ ثاء ... وهكذا بقية الحروف وقد توسع العبريون اليوم في حروفهم فعندما لايجدون في عبريتهم بعض الحروف يستعيضون عنها بشكل او بآخر .

ونحب ان نقول في هذا المجال اننا في اشد الحاجة اليوم الى البحوث التي تتناول اللغات السامية لتقارن بعضها ببعض من حيث الاصوات والحروف والكلمات والصيغ والتراكيب لنتوصل الى نتائج مرضية تثبت امام الحقيقة العلمية ... ومن الغريب حقا ان تغيب عنا المقارنة بين العربية واللغات السامية الاخرى في ندواتنا العلمية مع ان العربية تعتبر من فصيلة الساميات .

اننا بامس الحاجة اليوم الى بحوث فنية دقيقة في علم الصوتيات ويتوجب علينا ان نعيد النظر بما قاله العرب القدماء في حقل المقارنات اللغوية لان الدراسة الناجعة تحتاج الى معرفة كنه النظريات والبحوث التي وضعها القدماء و في ضوء البحث الحديث .

٨ ـ وعندما يتحدث مكي عن صفات الحروف ومخارجها فانه يدخل الى صلب الموضوع وجوهره .... فهو وجد للحروف اربعا واربعين صفة ووجد ان لمخارج الحروف ستة عشر مخرجا .

وقد اختلف علماء اللغة والتجويد في عدد مخارج الحروف وصفاتها منذ القديم وقد ادرك هذا الاختلاف مكي نفسه عندما ذكر ان عامةالنحويين تذهب الى ان عدد مخارج الحروف ستة عشر مخرجا اما الجرمي ومن تابعه فيعدها اربعة عشر مخرجا .

ويعود الاختلاف في هذا الموضوع لسببين : الاول ان بعض العلماءتوسع في مفهوم بعض مناطق الفم وبعضهم ضيق هذا المفهوم مثال ذلك ان بعضهم اعتبر منطقة الحلق قسما واحدا وبعضهم فصل اكثر من ذلك وقسمهاالى مناطق ... من هناء جاء اختلافهم في عدد مخارج الحروف .

والسبب الثاني هو ان طريقتهم في تحديد المخارج كانت تعتمد على مايسميه الخليل ؛ بذوق الحروف ، وهو ان يؤتى بالحرف مسبوقا بهمزة ك (إق) ليتحسس ويتذوق .. وقد وصف الخليل الجهاز الصوتي من الحلق والفم الى الشفتين وقسمه الى مناطق ومدارج يختص كل منها بحرف او مجموعة حروف ... وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي ملكها القدماء ولكنها وسيلة غير كافية لتحديد المخارج تحديدا علميا دقيقا ... ومن هنا جاء الاختلاف ايضا فمنهم من يقدم الكاف على القاف ومنهم من يعكس ذلك وهذا كثير عندهم .

يقول سيبويه في كتابه ص ٤٨٨ ،، ولحروف العربية ستة عشرمخرجا للحلق منها ثلاثة فاقصاها مخرجا الهمزة والهاء والالف ، ومن وسط الحلق مخرج العين والحاء وادناها مخرجا من الفم للغين والخاء .. الخ ،، .

وقد زعم أبو الحسن سعيد بن مسعدة الاخفش كما يذكر ابن جني ان ترتيب مخارج الحلق كما يلي : الهمزة اولا وذهب الى ان الهاء مع الالف لاقبلها ولابعدها ... وقد رفض ابن جني ان تكون الالف والهاء من مخرج .

وعدد مخارج الحروف عند ابن جني كما هي عند سيبويه ستة عشر مخرجا وكذلك هي عند ابن الحاجب والشاطبي ، وهي عند بعضهم اربعة عشر مخرجا كما ذهب الى ذلك قطرب والجرمي ومن تابعه كالفراء ... فقد جعل الجرمي اللام والنون والراء من مخرج واحد ... وهي عندعلماء التجويد سبعة عشر مخرجا .

ان افتقار القدماء الى الوسائل العلمية الدقيقة من الاسباب التي جعلت العلماء يختلفون في مخارج الحروف وصفاتها ... اما في العصر الحديث فقد توفرت مثل هذه الوسائل من هنا كان البحث الصوتي اكثر دقةوعلمية فهناك الحنك الاصطناعي وهناك انواع من المرايا توضع في الفم لتحديد مخارج الاصوات ولاسيما الحلقية والحنجرية وهناك التصوير الشعاعي وغيره من الوسائل الحديثة .

اما من حيث وصف الحروف فان لوصفها اكثر من مبدأ ... فهناك وصف للحرف ينطلق من مبدا سمعي (يصف العالم اللغوي الحرف نتيجة وقعه في اذن السامع)وهناك وصف للحرف ينطلق من مبدأآلي لفظي... وهناك وصف للحرف يقوم على تقسيم اللسان الى طرف ووسط واقصى. وبسبب تعدد مبادىء الوصف اختلف القوم في صفات الحروف العربية.

يفضل بعض النحاة واللغويين الاخذبمدا الوصف الالي الميكانيكي فيصف الحرف باعتبار طريقة لفظه لاباعتبار وقعه على السمع ومنهم الخليل وسيبويه وابن جني ، وبعض اللغويين يصف الحرف وصفا سمعيا واليا ميكانيكيا كأصحاب القراءات والتجويد ، من هنا يصبح للحرف صفات كثيرة وهذا ماتجده عند مكي فالزاي من حيث وصفها الالي هي حرف رخو وليس بشديد ثم هو مجهور وليس بمهموس اما من حيث وصفه السمعي صفيريا لاننا نحس بارتفاع صوته وصفيره .

والواقع لاخلاف من حيث وصف الحروف بين اللغويين وأصحاب القراءات والتجويد اللهم الا خلاف الاداء فاهل القراءات يذكرون الحروف

الخمسة وهي القلقلة ويجمعها قولك (قطب جد) اما سيبويه وابن جني فانهما لم يشيرا الى القلقلة وكذلك الزمخشري في المفصل لم يذكر القلقلة لانها اداء قرآني ... على ان ابن الحاجب في شافيته قد ذكرها عندما قال : وحروف القلقلة ماينضم الى الشدة فيها ضغط في الوقت ويجمعها قولك (قد طبج) ويعلق الرضي الاسترابادي شارح الشافية على حروف القلقلة بقوله ،، وانما سميت حروف القلقلة لانها يصحبها ضغط اللسان في مخرجها في الوقف مع شدة الصوت المتصعد من الصدر وهذا الضغط التام يمنع خروج ذلك الصوت فاذا اردت بيانها للمخاطب احتجت الى قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتى يخرج صوتها فيسمع ،،.

وعلى هذا يكون علماء التجويد والقراءات اوسع من اللغويين في وصف الحروف ومخارجها وهذا ماتوصل اليه مكي نفسه فقد اثبت لصفات الحروف اربعا واربعين لقبا على الرغم من انه كان بالامكان تكثيفها وضغطها الى اقل من ذلك .

٩ ــ وفي ذكر المؤلف الوقف على المشددات وانواع المدغمات واحكام النون الساكنة والتنوين فانه لم يزد على ماقاله المتقدمون شيئا ذا بال ، فقد تحدث سيبويه عن الادغام بأشكاله وتوسع في ذلك وافرد ابوابا كثيرة منها باب الادغام في الحرفين اللذين تضع لسانك لهما موضعا واحدا لايزول عنه وباب الادغام في الحروف المتقاربة التي هي من مخرج واحد ...

وباب الادغام في حروف اللسان والثنايا ، وتحدث ايضا عن الوقف بأنواعه وذكر الوقف في اواخر الكلم المتحركة في الوصل ثم الوقف في اخر الكلم المتحركة في الوصل التي لاتلحقها زيادة في الوقف ثم الوقف في الواو والياء والالف والهمزة .

١٠ ــ وزبدة القول ان مكيا وفر لكتابه المسمى بالرعاية سمات ايجابية ولكنه لم يخل من بعض الثغرات التي اخلت به .

أ ــ فمكي يحسن تتبع الامور واستقصاءها وتلخيصها ويمهد بمقدمات ليتوصل الى نتائج حسنة يمكن استغلالها في حقل الدراسات اللسانية

والصوتية ... الا ان مكيا في هذا لم يكن مبدعا ومكتشفا لشيء جديد في حقل الصوتيات ، فكل ماأتى به انما قاله المتقدمون امثال الخليل وسيبويه وابن جني وغيرهم ممن اشتغل في هذا الحقل اللغوي .

وقد كان المصدر الرئيسي لمكي في كتابه مؤلفات ابن جني العالم اللغوي الفذ ، فقد استفاد مكي من مؤلفات ابن جني ولاسيما كتاب سر صناعة الاعراب الذي يعد من الكتب القيمة التي تبحث في الصوتيات العربية ، بل لانبالغ اذا قلنا ان بعض التخريجات التي اتى بها ابن جني قد نقلها مكي بحرفيتها الى كتابه الرعاية والمطلع على كتاب سر صناعة الاعراب سيجد ذلك بنفسه .

ب ـ هناك المقدمات ثم النتائج ثم التعليلات اللغوية ... وهذا الامر متوفر بغزارة في كتاب الرعاية وهذا مايقرب بحثه الى المنهج العلمي الدقيق الذي يعتمد على الاستقصاء والاستنتاج واستنباط القوانين ثم التعليل لذلك .

فهو يقول عن حرف الراء ،، سمي بذلك لانه يتكرر على اللسان عند النطق به كأن طرف اللسان يرتعد به واظهر مايكون ذلك اذا كانت الراء مشددة ولابد في القراءة من اخفاء التكرير الذي في الراء من الصفات التي تقوي الحرف والراء حرف قوي للتكرير الذي فيه وهو شديد ايضا وقد جرى فيه الصوت لتكرره وانحرافه الى اللام فصار كالرخوة لذلك ،، .

جـ ـ كتاب الرعاية كتاب تعليمي وضعه مكي ليبين للقارىء كيف عليه ان يحسن لفظه ويعطي كل حرف حقه من صفته واخراجه من مخرجه وبذلك ينتفع بهالمقرىء والقارىء والمبتدىء والمنتهي ويتذكر بهاهل الفهم والدراية ويتنبه به اهل الغفلة والجهالة .

يقول مكي ،،والمقرىء الى جميع ماذكرناه في كتابنا هذا احوج من القارىء لانه اذا علمه علّمه واذا لم يعلمه لم يعلمه ، فيستوي في الجهل بالصواب فيذلك القارىءوالمقرىء ويضل القارىءبضلال المقرىء فلافضل لاحدهما على الاخر . فمعرفةماذكرناالايسع من انتصب للاقراءجهلهوبهتكمل

حاله وتزيد فائدة القارىء الطالب ويلحق بالمقرىء ، وليس قول المقرىء والقارىء انا اقرأ بطبعي واجد الصواب في القراءة لهذه الحروف من غير ان اعرف شيئا مما ذكرته ، بحجة بل ذلك نقص ظاهر فيهما ، لان من كانت هذه حجته يصيب ولايدري ويخطيء ولايدري اذ علمه واعتماده على طبعه وعادة لسانه يمضي معه اينما مضى به من اللفظ ويذهب معه اينما ذهب ولايبني على اصل ولايقرأ على علم ولايقرىء عن فهم ، فمااقربه من ان يذهب عنه طبعه او تتغير عليه عادته وتستحيل عليه طريقته اذ هو بمنزلة من يمشي على طريق واضح معه ضياء لانه على اصل وينقل عن فهم ويلفظ عن فرع مستقيم وعلة واضحة فالخطأ منه بعيد ،،.

د ـ وصف مكي الحروف العربية وصفا صوتيا ذلك لانالهدف الوحيد من كتابه ان يحسن القارىء لفظه ويعطي لكل حرف صفة واخراجاوهذاان دل على شيء فانما يدل على ان اصحاب القراءات والتجويد وعلماء اللغة والنحو انما تناولوا الحروف من الوجهة الصوتية الخالصة دون الالتفات الى ماتدل عليه هذه الحروف فلم تجر العادة عن اصحاب علم النحو العربي واصحاب التجويد بان يفردوا لكل صنف من الحروف اسما يخصه . من هنافاننا نرى الفيلسوف الاسلامي الفارابي في كتابه المسمى « الالفاظ المستعملة في المنطق » يستعمل في تعديد اصناف الحروف الاسماء التي تأدت الينا من اهل العلم بالنحو من اهل اللسان اليوناني فهم افردوا لكل صنف منها اسما خاصا فمنها مايسمونه بالخوالف ومنها مايسمونه بالواصلات ومنهامايسمونه بالواسطةومنها مايسمونه بالحواشي والروابط .

وهذا يدل على ان الحروف يمكن ان تبحث من عدة وجوه . . . فنظرة اللغويين والنحويين وعلماء التجويد لها تختلف عن نظرة الفلاسفة المنطقيين . فهؤلاء ينظرون الى ماتؤديه من معنى عندما تقترن بالاسماء او الكلم او المركب منهما . اما اولئك فان مايهمهم هوالوجه الصوتي الخالص للحروف ولاسيما اذا كانوا بصدد الحديث عن مخارجها وصفاتها والقابها كالذي نراه في كتابه الرعاية .

كلمة اخيرة :

لقد بدا العرب بدراسة اللغة دراسة علمية منهجية وقد استخدموا المنهج العلمي في دراسة الصوتيات العربية التي تعد فرعا من الفروع التي ابدع العرب القدماء فيها .

وقد استمر البحث الصوتي في التصاعد الى مرحلة رفيعة اعطت ثمارها ولكن مالبث ان توقف البحث في هذه العلوم نتيجة المرحلة الحرجة التي مرت على الحضارة العربية والتي دامت اكثر من سبعة قرون والحق يقال ان الكثير من النظريات الصوتية المكتشفة في القرن الحالي انما تشبه الى حد ما النظريات التي ابدع العرب القدماء فيها ونذكر منهم على الاخص العالم اللغوي الجليل ابن جني .

والمطلع على المصادر التي كتبت باللغات الاجنبية سيجد ان الكثير منها عالج علم الصوتيات الذي يعود الفضل في نشأته الى العرب ومن هذه الكتب التي عالجت الصوتيات على سبيل المثال لا الحصر :

1 — Daniel Jones : Outline of English phenetics 1964
2 — Gimson : An introduction to the pronunciation of English 1965
3 — Henry sweet : language . 1933
4 — Bloam Field : language . 1933
5 — Robins; General linguisti : An introductory survey 1960
6 — Gleason :An intronuction to descriptive linguistice 1965
7 — Robins : A short history of linguistics 1967

فهذه الكتب التي هي غيض من فيض قد عالجت الصوتيات معالجة تشابهت الى حد ما مع معالجة العرب القدماء لها ... وما كتاب الرعاية لمكي الا واحد من هذه الكتب التي الفها السلف . واذا كان بعض العلماء الغربيين المتعصبين على العرب ينكرون على العرب والمسلمين اي مشاركة

في هذا الجهد كما نرى ذلك عند الباحث (Holger pederson) عندما قال بنظرة ملؤها الغلو :

« Wehave no - thing to thank Mohammedanism For (1) this respect »

فأننا لا نعدم بعض الباحثين الذين يشيرون الى فضل العرب في هذا العلم امثال Robins في كتابه « A short history of linguistics » وليس هنا مجال البحث في هذا الموضوع ومن أراد تفصيلاً فانه سيجد ضالته في البحث الذي القي في الندوة العالمية الاولى لتاريخ العلوم عند العرب والتي استمرت من ٥ ـ ١٢ نيسان ١٩٧٦ في جامعة حلب وعنوان البحث هو ، علم الصوتيات عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث ، للدكتور يوسف الهليس .. وقد وضح الدكتور الهليس الكثير من هذه القضايا وكشف عن خفاياها .

والحقيقة التي لابد منها اننا نحن العرب يتوجب علينا في هذا العصر امران اثنان :

الاول أن نقوم بدراسة عميقة تكشف عن حقيقة البحوث الصوتية العربية ونظرياتها .

والثاني أن نربط هـذه البحوث الصوتية بالدراسات الصوتية الحديثة ... على نحو ما يفعل بعض العلماء العرب المعاصرين امثال الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح .

واشنطن
جامعة جورج تاون

John Webster spargo. Lingistic science In the Nineteenth Century Methods and Results. (Cambridge , Man , 1962 .)

البطل القومي
في الشعر النيكاراغوي المعاصر

د. محمد عبد الله الجعيدي
استاذ بقسم الدراسات العربية الاسلامية
كليـة الاداب ـ جامعة مدريد الاوتونمة

يرتبط تاريخ الصراع السياسي المعاصر في نيكاراغوا باسمين بارزين. الاول انستاسيوسوموثا (١٨٩٦ ــ ١٩٥٦) ، وكان معروفا بين أسرته باسم تاتشو . وهو بحق يعتبر مؤسس النظام الدكتاتوري الذي به حكمت اسرته نيكاراغوا مدة تزيد على نصف قرن . قامت خلالها بمشاركة الامبريالية الاميريكية في نهب خيراتِ نيكاراغوا واضطهاد شعبها .

والاسم الثاني هو اغوسطو ثيسار ساندينو (١٨٩٥ ــ ١٩٣٤/٢/٢١) انحدر من اسرة ريفية فقيرة ، بدأ حياته كاملاً ميكانيكياً بسيطاً ، ضاق ذرعا باضطهاد العائلة المالكة السوموثية وبالتغلغل الاميريكي في بلاده فشكل جبهة للمقاومة اتخذت من منطقة لاس سيغوبياس مقراً لها ، حتى اغتيل غدرا وظلت الثورة مستمرة من بعده دون أن تحيد عن الخط الذي رسمه حتى تمكنت من اسقاط النير السوموثي عن كاهل الشعب النيكاراغوي سنة ١٩٧٩م .

ففي مطلع هذا القرن استخدمت اميركا سياسة الدولار وسياسة العصا الغليظة من اجل السيطرة على منطقة البحر الكاريبي . وفي سنة ١٩٢١ كانت القوات الاميركية تنزل الساحل النيكاراغوي وتحتل البلاد وتشرع في عملية اضطهاد واستغلال للشعب النيكاراغوي لا مثيل لها .

كان ساندينو يعمل في المكسيك ميكانيكيا مع احدى الشركات التي كانت تبتز اميركا الوسطى في تلك الفترة . وهناك تعلم ساندينو دروسا في النضال النقابي ، وفي سنة ١٩٢٦ يعود الى نيكاراغوا من اجل الاستقرار بعد ان وفر شيئا من المال يستطيع بتشغيله ان يكسب لقمة العيش ، ولكن ظروف نيكاراغوا في تلك الفترة حالت دون ذلك فقد كانت البلاد تعيش حالة من الفوضى وتئن تحت وطأة الاحتكارات الاجنبية .

في هذا الجو المشحون ظهرت بوادر المقاومة الشعبية المسلحة ، الجنرال مونكادا كان واحدا من الذين يناضلون من اجل الاستقلال ، انضم ساندينو الى المقاتلين تحت قيادة مونكادا ومنذ ذلك الحين اشتهرت عنه عبارات مثل : « على اليانكيين ان يرحلوا عن نيكاراغوا » و « اريد وطناً حراً او اموت دون ذلك » .

اشتدت المقاومة وارتفعت اصوات الاحتجاج من كل انحاء العالم تدين اميركا ، فقامت هذه الاخيرة سنة ١٩٢٧ بتدعيم قواتها في نيكاراغوا ... جنرالات مثل مونكادا اعياهم النضال فتركوا الساحة ، اما ساندينو فقد واصل النضال مصمما على طرد اليانكيين من نيكاراغوا، ويقوم رجاله بانتخابه جنرالا عليهم خلفا لمونكادا ، فيلقى مساندة كبيرة من اليسار العالمي ، حتى ان برقيات من مختلف انحاء العالم ارسلت الى الرئيس الاميركي تقول : « سيادتكم تملكون كل شيء لكن ينقصكم الضمير » .

في سنة ١٩٢٣ والمقاومة على اشدها تلجأ اميركا الى سياسة الخداع، فتعرض على ساندينو تغيير الرئيس (الذي وضعته الحراب الاميركية)،

وتعلن عن سحب قواتها من نيكاراغوا ، وفي ٢/ فبراير من نفس العام يسافر ساندينو على متن طائرة حكومية صغيرة الى ماناغوا فيوقع اتفاق السلام . ثم يعود الى لاس سيغوبياس حيث يعيش ورجاله على مـا يزرعونه في مساحة من الارض منحتها لهم الحكومة رسميا .

وعندما رحل الاميريكيون عن نيكاراغوا تركوا لهم فيها عملاء حسن تدريبهم ، من هؤلاء العملاء كان انستاسيو سوموثا الذي سبق ذكره . فقد عينته اميريكا رئيسا للحرس الوطني وهو تنظيم سياسي عسكري . تم تجهيزه في الولايات المتحدة الاميريكية للمحافظة على « الامن ! » في نيكاراغوا ، وقد ظل الحرس الوطني يطارد الذين كانوا يقاتلون الى جانب ساندينو ويسبب الاذى ما استطاع الى ذلك سبيلا مما ادى الى توتـر الاوضاع من جديد .

فسوموثا ينهب ويضطهد وساندينو يحتج لـدى ساكاسا رئيس الجمهورية ، وساكاسا كغيره من رجال الحكومة واقع في شباك سوموثا ، وهكذا تظل الاحوال على ماهي عليه .

في ١٩٣٤/٢/٢١ م يدعى ساندينو ومجموعة مـن رجاله للعشاء في بيت رئيس الجمهورية (ساكاسا) . بعد العشاء بينما كـان ساندينو ووالده صحبة ثلاثة من رجاله ينزلون طريق « لا لوما »(١) بالسيارة ، يقوم الحرس الوطني باعتقالهم . في هذه اللحظة كان تشاتو في حفلة انس وقد امر بأن لا يزعجه احد حتى تنتهي الحفلة . ولا حتى ساكاسا نفسه كا نيستطيع انقاذ ساندينو ورفاقه من المصير المحتوم الذي رسمه لهم تاتشو من قبل ، وفي مكان منعزل في منتصف الليل تطلق النار على ساندينو وتدفن جثته دون أن يعلم به أحد ، وعند الفجر يفاجأ المعسكر الساندينيي في لاس سيغوبياس بهجوم يشنـه الحرس الوطنـي ويذهب ضحيته ثلاثمائة رجل وامراة وطفل .

بعد الضربة القوية التي وجهها تاتشو الى المعسكر الساندينيي ، صفت له الاجواء فكشف عن وجهه حيث (انتخب !) رئيسا لنيكاراغوا وبهذا التاريخ بدات العائلة السوموثية رسميا تحكم نيكاراغوا بالحديد والنـار .

ولكن رجال ساندينو لم يستسلموا امام ضربات سوموثا ، بل اخذوا يعدون انفسهم في الخفاء وينظمون صفوفهم تحت راية«الجبهة الساندينية للتحرير الوطني » « el Frente Sandinista de Liberacion Naciona » التي استمدت حيويتها النضالية من روح مؤسسها « ساندينو » ، حتى حانت الفرصة في اكتوبر ١٩٥٤ وانفجرت الثورة ، ولكن سوموثا تمكن من وادها وهي في المهد وراح يتعقب الساندينيين في كل مكان ويذيقهم الويل قبل ان يطلق عليهم النار .

من هذه التجربة القاسية ولدت كبرى قصائد اميركا اللاتينية في العصر الحديث : قصيدة « ساعة الصفر » .

وفي سنة ١٩٥٦ يطلق المناضل النيكاراغوي ريغوبيرتو لوبيث بيريث النار على تاتشو فيرديه تتيلا ، وبما ان هذا الاخير كان رئيسا منتخبا فان مجلس النواب قد عين ابنه لويس سوموثا ديبايلي خلفا له .

وواصل لويس خط والده الدكتاتوري حتى توفي في ماناغوا سنة ١٩٦٨ ، ولكنه قبل موته بعام كان قد اجرى انتخابات صورية ، ضمن فيها كرسي رئاسة البلاد لاخيه الاصغر انستاسيو سوموثا (ولد سنة ١٩٢٥) المعروف بتاتشيتو . وفي عهد انستاسيو هذا حدث الزلزال المروع الذي دمر ماناغوا في منتصف ليلة ١٩٧٢/٢/٢٢ ومن حادثة الزلزال هذه استلهم ارنستو كاردينال موضوع قصيدته « الآلهة تتنبأ بمصير ماناغوا » « Oraculo Sobre Managua » حيث يعتبر الزلزال تحذيرا للبشر على ان هناك فسادا في الارض يلغي وجود الله ، ويرى بأن الله بعد هذه الحادثة لابد وان يقتلع هذا الفساد المتمثل في الانظمة الدكتاتورية والتسلط الاميركي على الشعوب . وقد تحققت هذه النبوءة في نيكاراغوا عندما اطاحت الثورة الساندينية بتشاتشيتو سنة ١٩٧٩ م ثم لاقى هذا الاخير مصيره المحتوم صيف ١٩٨٠ . في منفاه في الاوروغواي ، وهي نبوءة تنبأ بها كاردينال في قصيدة له نشرت في سنة ١٩٦١ :

قصائدنا حتى الآن يستحيل نشرُها
تتناقلها الأيدي
مخطوطة او مصورة .
يوماً . سيّمحى اسم الدكتاتور
الذي ضده كتبت
وستظل هي مقرؤة .

ورقة الشجر التي اصبحت سيفاً

سالومون دي لاسيليا(٢)

نيكاراغوا ماغدرت بها
ضفائن قاتلي الأخ الساخطين
والطاغيـة الشريـر
بالزواج من جماعات آجنبية قاتلة ،
تبذر الرّعب وتفسد الشعب
وتهزأ بالعدالة والشرف .

ما كانت وحدة ساندينو
ولا ذلّ اخوته الضحيّة وحشة :
انسان بسيط كالساق الذي
يعطينا السنبلة في الريف قد تفتّح
رجل كرجالك ، دون تبجحات
ازدهارها باطل وسنابلها معدمة .

امام الخطر بالسلالة يحيق
وامام الألم الذي يجلد القارة
كل ورقة شجرة ، ضد ظلم الغزو
سيفـاً قـد اصبحت :

بطل جدير بان يُسمى بطلك
ياأمّ الابطال المجيدة الولود
اذا ما الالياذة في النسيان قد غرقت
وحدك تستطيعين غرس الانشودة الاغريقية :

رجل أشم هو المعروف بانتمائه اليك
ابناؤه جميعاً ، بمجدك ، في الرحمى .
كالضواري ينتصبون :

هكذا معجزة في الوطنية والوفاء النزيه
سانـدينو قـد ظهر
وفي روما هو الذي على انيبال قد انتصر :
سيف المكابيين هو سيفه
الذي بين ظلال في الكتاب المقدس قد سطع ،
مقلاع داوود الراعي الصغير
الذي به المستهتر (غوليات) قد صَرع
وبه (فيرجيليو) على (اينياس)
الذي الى قبس المكان المقدس القى بنفسه
قـد تعرّف .
ومن الحريق الطروادي انقذ الوطن

فكم عزيز هو هذا الوطن :
إعشقه ففي ذلك لك حق
لا يقبــل المنازعــة ،
لان افعى عنه "تعلن شجرة توت في لفتها
ذات الكلمات المتلالئة المجنحة
لان بين يديه كانسان بسيط
الشظية الخشبية التي اشعلها
في ريباس انقى وطني" في اميركا اللاتينية
لا زالت تصطرم ......

عن الاعجاب به لا تتوقف ، لان نجمه
الآفل يتلالأ : اذا مـا افـل ،
فربما لان صبحاً جديداً سوف يولد
او ان ليلاً ابدياً سوف يغطي اميركا
السقيمة بعمايات لا تنتهي .

المخلص لكم

: ادوين ايليسكاس(٣)

الى السيد الرئيس : كالفين كوليدج
كتب الوالد رسالة
بداها يقول :
عزيــزي السيــد الرئيس
وكانت الرسالـة

في فيرغونسون ميسوري
بالثالث من يناير سنة ١٩٢٨ مؤرخة

وفيهـا
جون ف. هيمبل
الذي ختم رسالته للسيد الرئيس
قائــلا :

المخلص لكــم
كان يروي قصة جوني هيمبل
« الجاويش » في قوات الولايات المتحدة الاميركية البحرية
انه كان يروي قصة موته في
لاس سيغوبياس النيكاراغوية
ضد الجنرال ساندينو مقاتلاً
كان ايضاً يروي له
انــه لهــذا السبب
لا يكنّ لساندينو ايّ حقد
ولا لجنود ساندينو
لأن ساندينو في سبيل حريته كان يناضل
تماماً كما هم في سبيل استقلالهم سنة ١٧٧٦ قد ناضلوا .
وأن رسالته ما كانت بلسان شيوعي
أو (راديكالي) تتكلــم
لكنها بلسان انسان عشق العدالة كانت تتكلم .

الشبح

انتينور ساندينو ادناندث(٤)

عندما كان البحّارة من ميناء كوينتو قد ابحروا ،
يتوقدون رغبة اخوية مختلفة
بها اليهم ووكر اوحى قبل ان يبحروا ، مفتونين
بجنة سواحلنا . ،
المملوءة بالمحار والثعابين والجراد البحري .
عليهم جميعاً توجب ان يتفقوا على تامل
شبحك البطل الذي عبّرَ الضباب
كان على وشك ، سحب ملونة ورغوة ، ان يتحول
كما لو كنتَ بالبحر ياساندينو تمرُ .

ساندينو

ماديو كاخينابيفا(٥)

شخص ما افصح عن اسم غير المسمّى
وبروح منخفضة نفكر
ان هذا الوطن هو ما كان ومالم يكن .
قتل الكثيرين دون ان تأخذه
الرافة باحد ؛ ماتوا جميعاً
تحت ضوئه وفي ظل رعبه وجيشه !
الذي بندقيه صيد ماكاد يملك
هنود بذخيرة بدائية
وكما ان خداع وانسحاب وحرائق .

الحقيقة . أن ذلك كله صحيح ، ومع ذلك
فقد بعث التاريخ ، وكرّم
البسالة وبدم صحيٍّ
صيغ صدر قميص الاحزاب الناصع .
والقيثارات بالسواد تجللت حدادا عليه .
دائما على متن هروب وفصل
الوطنية المحتملة عند الشعوب البدائية
ست سنوات في الغابة
بمآثرها تؤمن ، وجيشها السري تحمس .
وفي سبيل الانتقام الحقيقي
مرات ومرات تجد للموت مبررا ...
هذه هي القصة المحلية لفم المسمى ،
خضوعه لنفس الوطن ،
يكفينا ان نتذكر الطريقة التي
بهـا الموت غدره .

الى اغوسطو ثيسار ساندينو

البيرتو اوردونييث ارغويو(٦)

في ظل قبعة مكسيكية
جبينه العابس سيف ونظرته حزينة
حذاء الفدائيين ذو الرقبة الطويلة ينتعل
ومسدس في الحزام بالرصاص محشو

بروحة في ريح اشاعة قريبة ،
طير سريع هو معسكره المعد على عجلٍ .

بمزيد من اطلاق النار ، الانسان يقاوم
حتى تسقط الطائرة محطمة .
شبحه في « التشيبوتي » مرتفع
كتمثال روح السلالة
القديمة يجب ان يخلـد
هناك دائما بالويته سوف يكون ،
وللامم الاجنبية يقـول
ان ساندينو في كل ساحة هناك يقف .

اللغــز

فيرناندو غورديو(٧)

ميتــان :
احدهمـا امـام الجميع
لا يدخل قلب احـد
وثانيهمـا لا يـراه احـد
في قلب الجميع يسكن .

الظرف والكلمة

فيرناندو غورديو

شيء طالما في مازق وضعني
اذا ما الاطفال تساءلوا
من قتلَ ساندينو يا ابتي
فبماذا يمكن ان يجابوا ؟

٢١ فبراير

سلبادور موريبو(٨)

اتسمع صوت الطلقات ؟
ليلة الخامس عشر من سبتمبر تقريبا
بالقرب من القاعدة الجوية
من جهة حقل (لاديبانفا)
صوت الطلقات كان يسمع
كنا ندخل ليلة
منها بعد لم نخرج
سرداب تحت ارضي لا يصله الهواء
وكهف جلادين بالاجر يعملون .
و (كاين) ما كان يعرف شيئا عن اخيه .
ويهوذا كان اموال الخيانة يحصي
العائلات بابواب البيوت تتحادث
وكي تستنشق النسيم قليلا
الى الشرفة اخرجت الكراسي
كل شيء هنا متوقف !
التقويم
الريح
الحياة .
عن المعتقلين السياسيين كانوا يتحدثون
عن الفدائيين
عن ضرورة حدوث شيء
يفسخ الحماة القاتلة كانوا يتحدثون .

عن فترات الصمت والرعب
وسـلام المقبـرة
عن المفقودين الذين لم يعودوا الى بيوتهم
عن سجناء بعد اشهر وسنوات سجن
الى ساحة الاعدام باحدى الثكنات العسكرية قد قيدوا ،
كانـوا يتحدثون
ليالي الامس حزينـة
ذات حزن ساطع
سرور الانسان
وحيـدا
يضيع اذا ما ناصية
قـد جـاز .

الى ساندينو

علي باينفاس(١٠)

ابيت شعر اهديه ؟ لا .
افضل من بيت الشعر حساما في وجه القرصان يشهر
الاغنية اهديـه ؟
افضل من الاغنية كمينا منه جندي الكرامة يحمل الموت للعدى.
لماذا بيت شعر للص السامي اهديه ؟
او اغنية لقاطع الطريق ـ الهائم بحب بلاده ـ الذي فـدى
وطنه وقلما ارادوا ان يفهموه ؟
افضل ان يكون صوتي مغنيه
وان يكون ساعدي في الجبل الحر رافع لرايته
افضل ان امنحه قلبي البرنزي الاصيل
قلبي المتشامـخ
الذي بنفس السلسلة الجبلية يتعلق .

هوامش :

(١) لا لوما La Loma بركان قديم تقع عند فوهته بحيرة تيسكابا التي اعطت الجبل اسمه الشعبي فاصبح يعرف بهضبة تيسكابا ، وعند قدميه ترقد ماناغوا العاصمة ، وبين البحيرة والعاصمة يرابط القصر الرئاسي لآل سوموثا بكل نعيمه وعتادهوزنزانات سجونه المزودة باحدث وسائل التعذيب وحدائقه المملوءة بالحيوانات المفترسة . ويقع جبل لا لوما في منطقة تلال بركانية تبدأ من ساحل المحيط الهادىء وتمتد شرقا الى مسافة خمسة وثلاثين كيلو مترا تقريبا داخل نيكاراغوا ، لتلتقي هناك بالتلال البركانية الضخمة في وسط البلاد . والمنطقة غنية ببحيراتها التي تكاد تغطي ما يقرب من نصف مساحتها .

(٢) في مدينة ليون ، سنة ١٨٩٣ ولد Salomon de lo Selva وفي الثالثة عشرة من عمره انتقل الى الولايات المتحدة الاميركية حيث تبناه احد الاثرياء ، درس في « وليمز كوليج » وفي سنة ١٩١٨ اصدر كتابه « المدينة الاستوائية وقصائد اخرى » باللغة الانجليزية في مدينة نيويورك ، وقد تردد اسمه في العديد من المختارات الشعرية الاميركية اللاتينية كواحد من اهم شعراء اميركا الشمالية الشباب . شارك في الحرب العالمية الاولى في صفوف الجيش البريطاني ومنها اخذ موضوع كتابه الثاني الذي صدر بالاسبانية في المكسيك سنة ١٩٢٢ بعنوان « الجندي المجهول » وارتبط في هذه الفترة بالحركة العمالية في الولايات المتحدة الاميركية وعمل سكرتيرا للزعيم العمالي صمويل غومبيرز ، وقد ترك سالومون ـ كراهية ـ الكتابة بالانجليزية وهو بعد لم يغادر الولايات المتحدة الاميركية ، وسنة ١٩٣٠ يعود الى بلاده ويقوم بحملة قوية مضادة للاستعمار الاميركي ومدافعة عن الفدائي ساندينو ، وسنة ١٩٣٢ رحل الى بنما حيث انشا صحيفة كانت تصدر بالانجليزية والاسبانية ، وسنة ١٩٣٥ ينتقل الى المكسيك حيث يقضي بقية حياته تقريبا ، اثر سالومون تاثيرا قويا في السياسة المكسيكية حيث كان مستشارا سريا للرئيس المكسيكي ، وكان ايضا صديقا حميما لهنري ويليس النائب اليساري لرئيس الولايات المتحدة الاميركية ، وكان سالومون من اعرف الناس بما يخطط لاميركا اللاتينية في سياسة واشنطن . في نهاية حياته وافق على المشاركة في نظام الحكم السوموثي كدبلوماسي في باريس حيث توفي سنة ١٩٥٨ . ومن اعماله : « استحضار هوراسيو » ١٩٤٩ ، « الاسرة

المرموقة » ١٩٥٤ ، « اغنية لاستقلال المكسيك الوطني » ١٩٥٥ ، « استحضار بندارو » ١٩٥٧ ، وله كتاب نثري لم ينشره ، بعنوان « مقدمات لدراسة في التعليم الواجب تلقينه للطغاة » .

(٣) ولد Edwin Yllescas سنة ١٩٤١ ويعد (الى جانب روبرتو كوادرا) مؤسسا لمجموعة الشعراء المعروفين بالجيل « المغدور » ومع روبرتو كوادرا قام بالعديد من النشاطات الاعلامية ، ودخل في مجالات طويلة مع الجماعات الادبية الاخرى وخاصة « جماعة النافذة » بجامعة ليون النيكاراغوية ، نشر الكثير من نتاجه في المجلات المحلية والاجنبية ، وساهم بفعالية في مجلة « الصحافة الادبية » التي كان يديرها بابلو انطونيو دي لاكوادرا ، عمل سنوات طويلة في الصحافة ، ثم تحول اخيرا الى العمل في الحقل الاقتصادي . نشر ديوانا شعريا بعنوان : « قراءات وقصائد اخرى» ١٩٦٨ .

(٤) ولد Antenor Sandino Hernándeç في ليون (نيكاراغوا) ١٨٩٨ ، وهو شاعر ذو قريحة خلاقة ، يمتلك ثقافة موروثة غنية ، حيث تظهر في شعره اسماء اسطورية وجغرافية وقاموس ثقافة لغوي لا يستهان به ، ويتميز اسلوبه بحدة العاطفة التي تحجب احيانا وضوح المعنى وتتجاوزه . كتب اعمالا نذكر منها : « روح للرياح» « الطين الساطع » ، « السوق الهندي » ، « عروس من الاقليم » ، وفي كتابه « روح للرياح » يقدم لنا صورة صادقة لروحه وطبيعته كهندي اصيل رقيق الشمائل

(٥) في مدينة ماسايا سنة ١٩٢٩ ولد Mario Cayina vega ، درس في وطنه نيكاراغوا ، ثم واصل دراساته في الولايات المتحدة الامريكية واسبانيا اسس في ماناغوا « الدار النيكاراغوية للطباعة والنشر » ، اشتهر ككاتب للقصة القصيرة . لكنه اصدر سنة ١٩٦١ ديوانا بعنوان « القبيلة » .

(٦) في مدينة ريباس النيكاراغوية ولد Alberto Ordoneç Argüello سنة ١٩١٣ . وهو احد اعضاء جيل الطليعة ، عمل في الصحافة واصدر العديد من المجلات . وهو من المعارضين لنظام سوموثا قضى ثلاثين عاما في منفاه بامريكا الوسطى ، كتب اعمالا مسرحية ، ونشر ديوانا بعنوان : « ابتهالات امريكا الوسطى » ١٩٦٢ .

(٧) Fernando Gordillo المولود سنة ١٩٤٠ اصيب في طفولته بمرض خطير جعله يقضي السبعة والعشرين عاما التي عاشها في الفراش او الكرسي المتحرك بصورة

تكاد تكون دائمة . كان زعيما طلابيا وقائدا ماركسيا قوي التأثير في الشباب وبالاشتراك مع سرخيو راميريث اسس مجموعة « النافذة » الادبية ومجلتها . وقد جال في بعثات طلابية كل من اميريكا اللاتينية واوربا . كتب المقالة والقصة والشعر ، ولكنه لم يترك كتابا منشورا ، وقد اطلق اسمه على قاعة الاجتماعات بجامعة ماناغوا الوطنية .

(٨) في تشيلي درس Salvador Murillo الاداب والفلسفة ، وفي تشيلي واصل الاقامة حيث يعود بين حين واخر الى وطنه (نيكاراغوا) زائرا . « حب شبيه بها » ، « شفاه في الداخل » .

(٩) سنة ١٩٤٥، في مدينة غرناطة (نيكاراغوا) ولد Francisco de Asis Fernandeç (ابن الكاتب الريكي فيرناندث موراليس) ، عاش فترة طويلة من شبابه في المكسيك واسبانيا وبويرتوريكو والولايات المتحدة الامريكية . في السادسة عشرة من عمره كتب افضل شعره ، حيث كان شاعرا قد نضج في غير اوانه ، وقد كتب النثر الفني والقصة والمسرح ، وفي سنة ١٩٦٨ صدر له في المكسيك ديوان « في بداية الامر » ويحتوي على قصائده الاولى وقصائد اخرى كتبها في فترة لاحقة ، في نهاية السبعينات كان يعمل في احدى مؤسسات النشر .

(١٠) في نيكاراغوا ولد الشاعر Ali Vanegas ، كتب اعمالا منها ديوان « اغاني الوطن » الذي صدر في نيكاراغوا دون ذكر لتاريخ ومكان النشر . وفي صفحة ٢٤ من هـذا الديوان وردت القصيدة : « الى ساندينو » .

★ ★ ★

حـ- ملامح الرواية في الأردن

د. ابراهيم السعافين

جامعة اليرموك - اربد - الاردن

أود - بداية - ان اشير الى بعض الحقائق الاساسية التي تتصل بملامح الرواية في الاردن وباتجاهات تطورها حتى لانتعسف في التسميات، ولتتحدد الدلالات والمصطلحات ومن هذه الحقائق : ان الرواية في الاردن لا تتميز بخصوصية في الذوق أو في الاتجاه ، من غيرها في الاقطار العربية الاخرى ، فهي جزء من بناء الرواية العربية الحديثة تخضع لما تخضع له من مؤثرات ، وتتأثر ما تتأثره من تيارات واتجاهات .

ومن هذه الحقائق ايضا : ان الرواية في الاردن نشأت في فترة لاحقة بالنسبة الى الرواية في الاقطار العربية الاخرى وخاصة في مصر والعراق واقطار الشام الاخرى ، اذ ظهرت أول رواية في الاردن فيما نعلم عام ١٩٤٨ .

ولا يمكننا ان نتجاهل في هذه المقدمة السريعة طبيعة تصنيف الرواية في الاردن ، فمحاولة التصنيف هذه شاقة شائكة ، لاتخضع لاسس علمية دقيقة . فربما يتساءل المرء عن ادراج رواية او اغفال اخرى دون اسس واضحة تتصل بهوية الرواية في الاردن ... واحب ان اتجاوز هذا التساؤل لاشير الى ان الحديث عن رواية شامية او مصرية او عراقية او خليجية يأتي من قبيل تسهيل الدراسة ومحاولة السيطرة على المواد المدروسة ، دون أن يمتد الى ابعد من ذلك بأي شكل من الاشكال . وعلى هذا النحو فقد كان عنوان البحث « ملامح الرواية في الاردن » ، حتى نتلافى ما قد تثيره هذه التسمية من لبس او ايحاءات غير مرغوب فيها .

* * *

ان من يتأمل النتاج الروائي في الاردن يلحظ ندرته ، وتعثر تجاربه، وعدم اتساقه بل عدم انتظام الكتاب في انتاجهم ، حتى ليشعر الباحث انه لا يوجد كاتب روائي متخصص اذا استثنينا واحد او اثنين من كتاب الروايــة .

ويبدو ان المتتبع لهذا النتاج الروائي في حاجة الى رصد تطور الرواية العربية الحديثة منذ نشأتها في اواخر القرن التاسع عشر عند حديثه عن ملامح الرواية في الاردن ، ذلك ان الروايات التي ظهرت في منتصف هـذا القرن وربما بعد ذلك بعقدين ايضا قد اتسمت بملامح الرواية في ابان النشأة .. واذا كان هذا البحث لا يستطيع ان يرصد ملامح الرواية في الاردن تفصيليا فانه سيعرض بايجاز لتلك الملامح محاولا ان يقف وقفة شبه متأنية عند التجارب الروائية الناضجة التي تصدر عن رؤية فنية أعمق . واذا كان من الصعب علينا ان نحدد ملامح دقيقة لاتجاهات تضم روايات معينة فاننا سنحاول ان نصنف ملامح الاتجاهات في اطـار رؤية عامة غالبة ، تحتمل التداخل الذي يبدو طبيعيا في نشأة الفنون وتطور اتجاهاتها .

ولعلنا نستطيع ان نحصر ملامح الرواية في الاردن في أربعة اتجاهات، تتفاوت فيما بينها من حيث الرؤية والبناء الفني تفاوتا يتصل بالنظرية الروائية نفسها ، وبالتجربة ، وبالرؤية الفكرية او وجهة النظر التي تسيطر على البناء وتوجه جزئياته ، وهذه الاتجاهات هي :

اولا : امتداد تيار نشأة الرواية العربية ، او التيار المتأثر بالذوق الشعبي .

ويتمثل في رواية « فتاة من فلسطين » لعبد الحليم عباس ، ويمتد في روايات حسني فريز « مغامرات تائبة » و « حب من الفيحاء » و « زهر الزيزفون » .

حاول عبد الحليم عباس في رواية « فتاة من فلسطين » ان يعرض لمأساة فلسطين عام ١٩٤٨ من خلال علاقة غرامية جمعت بين شاب وفتاة من ابناء فلسطين ، فتحدث عن مجريات الحرب ، وعن احوال اللاجئين، وما لقيه هؤلاء من عنت ومشقة ، وما لحقهم من عري وجوع والم . فانتهت الرواية بعودة الشاب « سامي » بعد مغادرته مدينته « يافا » الى حيث ينبغي ان يكون الى ارض وطنه ، ليلتقي مع اخوانه : الاردني والمصري والعراقي والحجازي والمغربي وكل العرب في سبيل ان تكبر كلمة العرب « وما اعظم هذا اللفظ سيضخم ويرتفع حتى يملأ سمع الكون والزمن »(١) .

اذ يقول صديق سامي للمرضة : ــ

« ــ هذا الصندوق الخشبي بطرف الخيمة فيه قصة ــ بل قصتان ــ انشريهما للناس .

ــ انك بخير .

(١ و ٢) فتاة من فلسطين ، ص ١٧٢ مطبعة دار الكاتب العربي بمصر ١٩٤٧ .

ـ اني بخير ، ان اللفظ يقترب ، ما اجمله وما أحلاه . اللهم يدك السمحة الخيرة على هذه الجماعة ، انم شعور الحب فيها ... ... يا الله »(٢) .

فالقصة دعوة الى التآخي والوحدة في سبيل فلسطين ، وقد اتسمت هذه الرواية بميسم الفجيعة اثر نكبة فلسطين ، فأبرزت المعاناة الحادة، والحزن الشديد ، ومالت الى التركيز على الجوانب الفاجعة دون أن تقدم تحليلا عميقا للنكبة اسبابها ونتائجها والقوى الاجتماعية التي شاركت فيها سلبا او ايجابا، وبدلأن تضطلع بهذه المهمة فقد تشعبت فياستيعاب موضوعات متعددة ومتناثرة ، بدت بروزا متضخما لا يسعف في اقامة بناء روائي متماسك فافلت خيط التطور من يد المؤلف ، فتداعت اسس البناء واصبح ، على وشك الانهيار ، فالقصص المتداخلة حول « فدوى» وتصرفاتها وانتمائها ، وحول مرضها واسعافها ، وحول نزهتهما العجيبة في الزرقاء ، وما جرت بعد ذلك من نتائج عجيبة حاسمة ادت الى تركه الوظيفة ليغادر الى الشام ، لتكتشف انه من اسرة ثرية ما تزال تمارس تجارتها في الشام ، ليعود مرة أخرى الى عمان ، ليستمع من خطيبته « فدوى » الى كلمات تقرر مصيره الذي املاه عليه المؤلف قالت له مازحة « كل هذه المدة في الشام ، لقد ظنناك ذهبت الى فلسطين ، وشدهته كلمة « فلسطين » وذهابه اليها هذا الذي ذكرته « فدوى » .

ـ لم تقولين هكذا ؟ ايجب ان اذهب الى فلسطين ؟ فردت عليه .

ـ مؤكد . انك تلهج بها كثيرا ، فحسبناك تؤدي واجبك .

ولم يدر سامي بما يجيب ، وعجب لنفسه كيف لم يفكر بالذهاب الى فلسطين قبل الآن ، الم يكن واجبا أن يذهب ؟

لا لم اذهب ، وساذهب ـ ان شاء الله ـ .

ولو علمت فدوى بما يجول بخاطره في تلك اللحظة لسكتت ...(١)؟»

(١) الرواية ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

ويمكننا أن نلاحظ عدم اتساق السياق الروائي واضطرابه من خلال تدخل المؤلف المستمر وتعليقاته المباشرة وغير المباشرة ، وبروز عنصر الصدفة وتأثيره الحاسم احيانا في تطور الحدث وتماسك البناء ، فضلا عن تقديم المعلومات التي تبدو اشبه بمقالات اجتماعية او سياسية .

لقد تشعبت اتجاهات التطور حتى بدا البناء مهلهلا هشا مما جعل الرواية غير قادرة على القيام بمهمتها الاساسية وهي تعميق وعينا بقضية فلسطين من خلال العلاقة الانسانية التي تجمع بين حبيبين مثقفين .

واذا لم يشترك حسني فريز مع الاستاذ عبد الحليم عباس في الموضوع الذي استمد منه رواياته فانه سار على منهجه في البناء الروائي ، ولعلنا نستطيع أن نعرض باختصار لطبيعة هذا البناء وقدرته في التفاعل مع الموضوع الروائي الذي اختاره . فهو يبني رواية « مغامرات تائبة » على علاقة عاطفية طرفاها فتاة تدعى « دليلة » شاء القدر أن يفجعها بخطيبها وبأهلها جميعا فلجأت الى بيع جسدها لأن الرجال لا يعطون دون مقابل . غير انها استطاعت فيما بعد — أن تتسامى على واقعها ، وأن تقلع عما آلت اليه ، فتأخذ نفسها بالجد لتقرأ في الفلسفة والتاريخ والادب والسياسة والاجتماع .

وشاب مثالي يدعى « نبيل » فقد أباه وهو في السابعة وعاش حياة عوز وبؤس ، لم ينكر عليها ماضيها الآثم ، عندما تبوح بسرها له ؛ بل يزداد تمسكا بحبها ، ويظل معتصما بمثاليته . وعندئذ تسنح الفرصة امام المؤلف ليعرض علينا نماذج بشرية تجسد معايب المجتمع وشروره ، وتصور النفاق والادعاء ، وتوازن بين الصدق والزيف . فثمة اشخاص مدانون غير انهم يخفون وجوههم تحت مساحيق القيم التي يمارسونها . وينهي المؤلف حياة الشخصيات الخيرة على عادة التراث الشعبي نهاية سعيدة ، فانتهت الرواية بزواج نبيل ودليلة ، وزواج نظيرة صديقة دليلة ، وصفوان الشخصية الخيرة ، تصف دليلة في مذكراتها هذه النهاية

حيث يلتقي المحبون في حفلة عيد الميلاد ، في بداية العام الجديد قائلة : « وقد اثمرت البذرة ، وصارت ثمرة اقتسمتها على بركة الله مع حبيبي نبيــل »(١) .

ان هذه الرواية اقرب الى سياحة فكرية قصد بها المؤلف الى عرض افكاره ووجهة نظره وثقافته وخواطره ، متوسلا بشخصيات ابتدعها لهذا الغرض ، فشخصياته نماذج بشرية مسطحة تخلو من دفق الحياة وتبدو اسيرة الواقع الذهني . ومن الامثلة على ذلك لقاء دليلة بانجليزي في حفلة كوكتيل ارادها الانجليزي شاعرة او انثى ، ارادها « افروديت » فكانت مفكرة فيلسوفة ، تتحدث عن الانجليز وساستهم ، وعن محاباتهم لجرائم اليهود ، وعن اكاذيبهم وزيفهم ، ووازنت بينهم وبين اليونان والرومان ، وتحدثت طويلا عن احوال الفكر والمفكرين(٢) .

وتعالج رواية حسني فريز « حب من الفيحاء » قصة حب هي الاخرى ، بطلاها « رائد » الشاب الاردني الذي تخرج حديثا في كلية الحقوق بجامعة دمشق ، و « سناء » الدمشقية ابنة نور الدين التي تستعد لامتحان البكالوريا . وسبب هذا الحب هو المصادفة المحضة التي جعلت « رائدا » يلتقط حفيد نور الدين قبل ان يهوي على ام رأسه اسفل الدّرج .

فالرواية حافلة بالصدف والمفاجآت والحيل ، قوامها شخصيات متقابلة خيرة وشريرة ، والصراع بينها لا يهدأ . ليتيح للمؤلف ان ينتقد معايب المجتمع وان يحلل العادات الاجتماعية ، وليشير الى العلل المتوطنة التي يدعو الى مقاومتها والتخلص منها ولعل هذه الرواية تتأثر الرواية العربية الحديثة في ابان النشأة ، ولا يميزها منها سوى اللغـة المتأنقة المنتقاة التي تمتح من بيان التراث ونصاعته اساليبه . وهي من غير شك

(١) مغامرات تائبة ص ١٦٢ ، دار الكاتب العربي ، بيروت د . ت .
(٢) انظر الرواية ص ٣٧ ــ ٥٦ .

لغة المؤلف التي ينطق بها شخصياته جميعـا . فمن يرى الى وصف سناء(١) مثلا لا يملك الا العودة الى وصف الشخصيات في الف ليلة وليلة وغيرها . وتنتهي حياة الشخصيات الخيرة ــ رغم العقبات ــ نهاية سعيدة ، مع انـه ينهي الرواية نهاية عجيبة تذكر بنهايات القساطلي والبستاني اذ يقول الراوي: « كان ذلك في اواخر عام ١٩٥٠ حين سافرت سناء ورائد ولم يصلني الى الآن ما تم لهما ، واين استقرا . »(٢)

ولا يختلف بناء « زهر الزيزفون » كثيرا عن سابقتيها ، فقد توسل بها المؤلف لعرض آرائه وفلسفته وتحليلاته في الحضارة والفكروالسياسة والاجتماع ، حتى غدت أقرب الى المقالات التي لا تربطها بالرواية الا رابطة شكلية تتصل بالقصة من خلال العلاقة العاطفية التي تربط بين ليلى وعميد . ولعل أسماء الشخصيات نفسها بما لها من دلالة مثل سادر وراشد وعميد وابي نجيب تذكرنا بالتراث الشعبي ، فضلا عن الاستشهاد بالشعر ، وتقديم المعلومات والعظة المباشرة . غير ان الرواية انتهت دون زواج الحبيبين فقد بلغ عميد ان ليلى في شهر العسل « فانزاح آخروهم من ذهني . وقلت أي زهر الزيزفون »(٣) .

ثانيا : ــ ملامح رومانسية : ــ

وتتمثل بصورة واضحة في روايات عيسى الناعوري : بيت وراء الحدود ، مارس يحرق معداته ، جراح جديدة ، وليلة في قطار .

حاول عيسى الناعوري في روايته « بيت وراء الحـدود » أن يثير احساسا بالفاجعة تجاه القضية الفلسطينية بتقديم صورة غني افتقر ، او صاحب قصر اضطرته الحياة الى سكنى الكوخ ، او متأمل يطالع في

(١) حب من الفيحاء ص ٨ مطبعة الشرق عمان د . ت .
(٢) الرواية ص ١٢١ .
(٣) زهر الزيزفون ص ٢٠٥ .

حديقة جميلة ، ويذهب الى المدرسة بالسيارة الخاصة ، الى انسان فقد الثروة ، وفقد التحصيل .

ويبدو ان الفلسطيني الذي قدمه الناعوري لا يعي قضيته بوضوح ، ينظر الى المأساة من زاوية « فتاته » التي ظلت في يافا . لماذا لم تغادر بيتها ؟ ولماذا نصح والدها ابا كريم بالهجرة . أليس ذلك تناقضا لم يفسره الكاتب ؟ !

وقد طغت المشكلة الحقيقية « فتاته » على كل المشكلات الاساسية كالطعام والمأوى والتعليم . ولم يستطع المؤلف ان يقنعنا بوجود صراع حقيقي ، يعيش في نفس كريم تجاه أخيه ، ليضحي من اجله . . . ولسنا ندري بعد ذلك أكان الشقيق الاصغر بالسا ذهب لينتحر بطريقة درامية أم متحديا ! فالرواية تصور عالما لا ينقصه شيء ، عالما بلا مشكلات ولا متناقضات ، تغمره الدعة والطيبة والامان . فالقصة في مرحلتها الاولى ـ كما يقول احد الدارسين ـ ليس لها من فلسطين الا ذكر يافا الجميلة وبحرها المترامي الاطراف . كأن يافا في الطرف الآخر من الكرة الارضية ، فاذا اتصلت بالاحداث « المفاجئة » شهدنا انهيارا ساحقا لا امل معه في شيء . . . . (١) » فرواية « بيت وراء الحدود » رواية احداث مأساوية فاجعة بناها المؤلف بناء رومانسيا في كل شيء : في طبيعة الحياة التي عاشتها الشخصيات وفي الواقع الذي فرض على هذه الشخصيات وفي مصائرها الفاجعة . فعاشت شخصيات الرواية بمعزل عن الاحداث الحقيقية للقضية الفلسطينية ، وكان اختيار الاحداث بعيدا عن جوهر المأساة ، ولم تستطع الشخصيات ان تشكل تلاحما مع الاحداث . فقارىء ، الرواية اذن ، لا يجد حياة حقيقية للشعب الفلسطيني ، ولا صورة واقعية لممارسته .

---

(١) د. عبد الكريم الاشتر : دراسات في أدب النكبة ص ١٦ دار الفكر دمشق ١٩٧٥ .

وتكاد رواية الناعوري « جراح جديدة » تشكل ثنائية مع رواية « بيت وراء الحدود » . اذ تبدأ من بيروت حيث يلقى البطل « كريم » ثلاثة من الشبان ليقرروا اثر مشاهدتهم فيلما عن المقاومة السرية ان يلتحقوا بصفوف العمل الفدائي في غزه عام ١٩٥٦ ، ويقومون بعدة عمليات فدائية ضد أهداف عسكرية اسرائيلية تبدو احيانا اقرب الى المغامرات الاسطورية . وتتاح لكريم بطل « بيت وراء الحدود » فرصة لقاء حبيبته « نظيرة » ابنة جارهم الطيب تاجر الحمضيات وسط الدهشة والاستغراب . وتنتهي الرواية باصابة كريم ـ الذي ابلى في الحرب بلاء حسنا ـ بحروق شديدة من قنابل « النابالم » التي اشعلت النار في جسده بينما كان يتصدى بدبابته لهجمات المعتدين . وعلى هذا النحو انتهت الآمال العريضة التي عاشت في صدر « كريم » عقب مأساة ١٩٤٨ والعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، والاعمال الفدائية في غزة عام ١٩٥٦ ، الى نكسة مؤلمة لم تتحدد المسؤولية عنها ، وان كان المؤلف عزاها الى اكثر من سبب .

وللناعوري رواية « مارس يحرق معداته » نشرها عام ١٩٥٥ استلهمها من الفكر الاسطوري يقول في مقدمتها : « لقد رأيت ان الحرب هي السبب الاهم في عدم تحقيق السعادة البشرية فرأيت ان اجعل روايتي دعوة لتقبيح الحرب ، وتحبيب السلام ، فاخترت ان اجعل اله الحرب الاسطوري عند الرومان القدماء ، يندم على أفعاله القبيحة في اثارة الحروب ، وقذف البشرية بالويلات المريعة ، فيحرق ادوات حربه ، وينزل الى الارض ليعيد اليها السلام الذي فقدته بسبب جريمته . ولم اجد أوقع في النفس من تقبيح الحرب . من ندامة اله على اثارته لها . ولما كان مارس الها اسطوريا ، فقد كان لابد أن تكون الرواية كلها اسطورية ، ثم لما كان مارس الها رومانيا ، فقد كان لابد ان تكون بقية الالهة رومانية ايضا ، وان تكون بيئة الرواية رومانية كذلك ، وان تقع حوادثها في عهد الرومان . وما دامت الرواية لم توضع لمجرد العبث

والتسلية ولا لابراز البراعة الادبية والفنية ، وانما لتخدم فكرة وهدفا انسانيين ، لذلك لم اجد اي مانع من ان اختار للرواية بيئة رومانية وآلهة واشخاصا رومانيين »(١) .

فالرواية تنظر الى الحياة نظرة ثابتة ساكنة فهي ذات صورتين متناقضتين سوداء وبيضاء . فاذا ما ظهر في قرية « جونو » بعض الاستعداد للخير ، سيطرت القوة الغاشمة سريعا ، وتركت الشر سيدا بلا منازع ، واما قرية « مانيا » فلم تؤو شخصا واحدا يملك بين حناياه استعدادا للشر .

فضلا عن السياحة الفكرية التي عرض خلالها المؤلف لمشاهداته وملاحظاته وآرائه وخواطره من خلال اسلوب شاعري شفاف مفعم بطيب الارض الطيبة التي تهب الحياة وترمز اليها .

واما رواية الناعوري « ليلة في القطار » فهي تقوم على رصد ذلك الصراع العنيف الذي يثور في نفس سعيد الرجل العربي الشرقي ، ازاء فتنة « لوتشيا » الايطالية الطاغية ، وأمام عريها الذي الهب دمه بسياط الجنس على مدى تسع ساعات في غرفة في قطار ليلي .

وتنتهي الرواية بانتصار سعيد على شهوته الجامحة ، وبتغير في نفسية « لوتشيا » حسب مشيئة الكاتب . فما تلبث ان ترق ، وبخفت ذلك الصراع ثم يتلاشى ، فتغدو ملاكا لا يلبث ان ينام وتنثال عليها احلام طفولية .. ومع انها تمني النفس بنزهات معه في نابولي ورقصات ، غير انها انقلبت وادعة كل الوداعة . بل شاء المؤلف بعد ذلك الحوار الساخن ان يهزم لوشيا أمام اصرار سعيد وعناده ، لتعيد النظر في افكارها ، وتصبح مؤهلة لتغيير نظرتها كليا على ما نحو نرى في الحوار التالي :

---

(١) عيسى الناعوري : حارس يحرق معداته ص ٩ سلسلة اقرا دار المعارف بمصر رقم ١٢٧ سنة ١٩٥٥ .

« ــ انا آسف جدا اذا كانت صحبتي لم ترقك هذه الليلة !

فابتسمت لوتشيا ، ونظرت الي بعينين فيهمــا بريق ودبــع ملؤه الصدق ، وقالت :

انس ذلك ... لا داعي لذكره ! وامسكت بيدي بين يديها ، وتوقفت قليلا وهي تحدق في عيني ثم قالت :

ــ انا احسد زوجتك ! ... لو كان لي زوج اثق من اخلاصه كما تخلص انت لزوجتك ، ولا يخونني في بعده عني ، لرضيت بكل تضحية لاجله ! »(١) .

وتقول له « ــ بل اقول الحقيقة ... لقد اثار سلوكك اعجابي كله . في أول الامر كنت قد اثرت فضولي بخجلك من النوم في سرير تحته سرير آخر ترقد فيه امرأة ، فلحقت بك الى هنا ، لاشبع فضولي . أما الآن فاني معجب بك اشد الاعجاب . » وتقول له ايضا « بل تستحق اكثر منه ! لقد تركت في نفسي اثرا عميقا جدا سيرافقني الى امد طويل ... ان هذه الليلة ستظل تلاحقني طويلا بوقائعها وبأحاديثها وبسلوكك فيها . »

ومع أن الناعوري ــ كما يقول ــ يهدف الى اظهار زيف الموقف فان بناء الرواية ينفي هذه المقولة من الاساس ، ويظل حديثه في المقدمة غير ذي بال اذ يقــول :

« وانا اعلم أن الاطار الاخلاقي الذي وضعت فيه شخصي الروايــة الوحيدين لن ينطبق على الواقع تماما :

موقف البطل الشرقي بشكل خاص ، لن يكون صحيحا ابــدا ، فما يمكن أن يتعرض رجل لمثل الموقف الذي تعرض له هذا البطل الشرقي ،

(١) عيسى الناعوري : ليلة في القطار ص ١٧٤ وما بعدها منشورات دار فيلادلفيا للنشر عمان ١٩٧٤ .

ثم يخرج من المعركة العنيفة منتصرا على التجربة كما انتصر بطل الرواية. ولكنني تعمدت هذا الموقف : تعمدت ان اضع البطل الشرقي فيه لغرض أرجو ان يدركه القارىء نفسه دون ان أدله عليه »(١). وتظل هذه الرواية كغيرها من رواياته معرضا لأفكاره ومعلوماته وآرائه وثقافته ، وتوجيهاته ، وفرض التصرفات والاقوال على شخصياته .

ومهما يكن من امر فان الرؤية التي يصدر عنها عيسى الناعوري في رواياته رؤية رومانسية ، غير ان هذه الرؤية لا تتجسد دوما في بناء متماسك بل تتعرض لصور من التداعي والتفكك اللذين يبعث عليهما رغبته في السيطرة المباشرة على عناصر الرواية وبخاصة الشخصيات .

ثالثا ـ الذات بين الصراخ والتامل :

اذا كانت كارثة حزيران ١٩٦٧ قد انعكست سلبيا على الشخصية العربية ، وحفرت في اعماقها آلاما لا تحد ، فان بعض الروايات تناولت اثر حرب حزيران على تلك الشخصية واجتهدت في تقديم اجتهادات وتحليلات تتعرض للواقع بصورة او بأخرى ، لتقول في النهاية هذا هو الواقع الذي قاد الى الهزيمة ، على نحو ما فعل الشعراء وكتاب القصة القصيرة والمسرحية بل رجل الشارع ايضا .

ومع ان رواية الناعوري « جراح جديدة » التي اشرنا اليها تصدر مباشرة عن هذه الكارثة فاننا سنتجاوزها لنتحدث عن روايتين اخريين هما « الكابوس » لأمين شنار و « انت منذ اليوم » لتيسير سبول . فاذا كانت « جراح جديدة » اشارت الى عمق المأساة ، والى الفشل الذريع الذي مني به العرب الذين كانوا يرقصون اثر انسحاب القوات الدولية من مضائق تيران ، فانها ظلت تدور ـ من حيث البناء الفني ـ في اطار الرؤية الرومانسية التي تغلب على اعمال الناعوري .

(١) المصدر السابق ص ٩ .

جاءت رواية امين شنار لتصور الاثر الفظيع الذي خلفته حرب حزيران ، فرمز اليه بالكابوس الذي ينيخ بكلكله على واقع الامة وآمالها . فأي حلم كان يعيش في صدور الناس ، وأية آمال كانت تراود أخيلتهم . ضاعت الاحلام والآمال ، فاكتشفوا وربما اكتشف امين شنار انهم كانوا تحت وطأة الكابوس ! ومع ان رواية « الكابوس » جاءت صرخة حادة ، وقرار ادانة ضد الامة بمختلف فئاتها وطبقاتها واهتماماتها فقد جاءت تقول شيئا من خلال تحليل الواقع المجتمع العربي ، يصدر عن رؤية امين شنار « المتفردة » في تشخيص عوامل الهزيمة واسبابها .

حاولت « الكابوس » ان تعرض للتسلل الصهيوني الذي بدأ في صورة الهجرة الى فلسطين حتى تعاظم النفوذ ، لا يفطنون الى ما يراد لهم من اقتلاع الجذور ، ونفي من الارض ، وعبودية للغرباء . بل ثمة طائفة منهم تتعاون مع هؤلاء الوافدين الغرباء ، فتمكن لهم في الارض ، دون وعي بالمخاطر التي تنتظر اصحاب الارض كافة . فاليهود الذين رمز اليهم بـ « الخواجاموس » يريدون كل شيء ، فقد قال جد فرحات في مذكراته :

« ان موسى يريد القرية كلها ، ويريد البيت الكبير بالذات »(١) .

ويحاول امين شنار ان يصور ابعاد الصراع العربي اليهودي ، وان يشير الى المسألة الحضارية . فحلل الواقع بتصوير التخلف الحضاري الذي الم بالمنطقة العربية التي ترمز اليها فلسطين ومدى انعكاس هـذا التخلف الحضاري الذي يتمثل في السياسة والاجتماع والفكر والاقتصاد وطرائق الحياة على حقيقة الصراع . ولا اتفق مع بعض الباحثين في ان شنار يرى ان ما اصاب القضية من سلبيات ونكسات يعود الى الدين من حيث هو طقـوس وشعائر . واذا كان امـين شنار يرى ان التخلف الحضاري يعود الى عدم التزام الاسلام ، فذلك يعبر عن رؤية ينبغي ان

(١) امين شنار : الكابوس ص ١٦ ، دار النهار للنشر بيروت ١٩٦٨ .

نحترمها مادام العمل الفني متماسكا متلاحم الجزئيات ، دون أن نفسر هذا الموقف الذي يستند الى هذه الرؤية تفسيرا يبتعد عن مرامي شنار الذي لا نشك في معرفته حقيقة هذا الصراع وامتداد جذوره في اعماق سحيقة . ولا بد من دراسة متأنية للرواية تتجاوز الملاحظات التي اصبحت لدى الدارسين من المسلمات التي لا تناقش .

وقد حاولت رواية تيسير سبول « انت منذ اليوم » ان تجسد السلبيات التي ادت الى الهزيمة . ولو شئنا ان نصف هذه الرواية بكلمات قليلة لقلنا انها وثيقة ادانة ، وصرخة احتجاج ضد المجتمع العربي وممارسته ، بدءا بالاسرة التي تحول دون بناء الشخصية العربية المتماسكة ، وانتهاء الى مختلف المؤسسات . فهو يضع الفرد في مقابل المجتمع ، ويجعل من هذا الفرد ضحية المؤسسات المهيمنة .

واذا كانت هذه الرواية ركزت تركيزا حادا على السلبيات فانها لم تدل على البديل ، ولعل قائلا يقول : حسبها دلت وشخصت . وذلك اول العلاج ، واول خطوة في الطريق القويم . ولعل « شنار » و« سبول » لو اتيح لهما ان يكتبا روايتيهما من جديد ، لوجدا السبيل الى لهجة اكثر هدوءا ، والى معالجة اشد نضجا .

٤ ـ بين الواقعية والتجريب :

لقد استطاع « غالب هلسا » ان يمثل قفزة نوعية بالنسبة الى الرواية العربية بعامة والى الرواية في الاردن بخاصة ، اذ اصدر رواياته الاربع ، الضحك والخماسين والسؤال والبكاء على الاطلال فكانت ذا ملامح متميزة في رؤيتها وفي بنائها الفني .

ولعل قارىء هذه الروايات جميعا يشعر بصعوبة السيطرة على موضوعها ، ومحاولة تلخيص احداثها ، ونظم مفرداتها في سلسلة واحدة تلتقي فيها الجزيئات التقاء يسيرا ، ليتمكن القارىء بعد ذلك من متابعة حركة الاحداث بيسر وسهولة .

لقد اختارت هذه الروايات أسلوباً معقداً في السرد ، مرهقاً أشد الارهاق ، لما تحفل به من « رموز » و « أحلام » و « ضحك » و«سخرية» و « علمية » و « واقعية » وتراوح بين أزمنة متعددة . وأماكن مختلفة ، وتنقلات مفاجئة في « الزمان » و « المكان » . ولعل سبب الارهاق يعود الى البناء الفني المحكم الذي بدا من خلال حرية ظاهرية منحها لنفسه ، بدت ــ أحياناً ــ للقارىء المتعجل نوعاً من العبث والفوضى .

فقد حملت رواية « الضحك »(١) عنواناً غريباً لا ينسجم لأول وهلة مع المضمون العميق الذي هدف الكاتب الى تجسيده في هذه الرواية المعقدة فنياً . فأي « ضحك » تتحدث عنه هذه الرواية ذات المسارب المتشابكة المتقاطعة المتناقضة المتناغمة .

ان محاولة لاستخلاص « الجزيئات » واستصفاء الدلالات المتناثرة هنا وهناك من خلال تأمل لا بد منه ــ تقود المرء الى ملاحظة ان هذه الرواية ، تحاول ان تثير قضايا هامة ، تتصل بالوجود الانساني من خلال شخصيات متعددة في مقدمتها الراوي ونادية .

فالمتأمل في هذه الرواية تبهره ردود الفعل الانسانية الصادقة تجاه القضايا المختلفة من اجتماعية واقتصادية وسياسية . وهي تقدم عدداً من النماذج الانسانية من خلال احداث واقعية ، تتجسد فيها الرؤية الفنية المتماسكة . ولعل ما يميز هذه الرواية تلك السخرية اللاذعة العميقة عبر العلاقات المتشابكة المتعددة التي تحاصر الوجود الانساني ، وتسعى به نحو الازمات الوجودية . من خلال شخصيات تتعانق لتؤكد وجودها الانساني ، ولكنها تضطرب في تيار الحياة وتترنح . يستدعيها سقوط لم تخطط له ، وربما لم تكن تتوقعه . وعلى هذا النحو فان من يتوقع ــ من خلال العنوان ــ وجود شيء يبعث على التسلية والاضحاك ،

---

(١) الضحك دار العودة بيروت ١٩٧٠ .

او يتسم بقدر من الهزل ، سيعود خاوي الوفاض ، لان العمل نفسه يمثل عملا جادا في مواجهة المصير الانساني ، وفي تحليل المواقف المتناقضة المتباينة. مع ان الاطار العام يتحدد من خلال السخرية العميقة التي تستند الى فلسفة معينة ، ورؤية يتباين فيها الفعل مع الموقف ، ويتناقض المبدأ مع السلوك . فلا يبقى امـام الكاتب الا ان يقيم ملاحظـاته الجزئية ، وفلسفته الكلية على نظرة ساخرة ، لا تستند الى عدم المبالاة بالمصير او بالتطورات الانسـانيـة وتحديات الحيـاة ، وانما تنطلـق من الاهتمام الصحي بها . انها لا تؤمن بعبثية الحياة الانسانية وتصرفات الناس ، وفظائع تناقضاتهم ، بقدر ما تؤمن بعبثية السلوك ، الذي يتناقض مع المبادىء والمواقف والقيم ، ومع ذلك فهي تسـوغ ذلك كله وتحلله تحليلا واقعيا متصورة العوامل المؤثرة في حياة القيم والافكار والمواقف دون اعطاء صورة ثابتة مثالية للناس مهما بلغ تفاؤهم وصوفيتهم . انها تغوص في اعماق الانسـان بحرية مسؤولة ، تستعصي على التصنيفات والمذاهب والبنى الجاهزة . وعلى الرغم من ذلك فان المتامل بوسعه ان يلاحظ التأثيرات التي وسمت هذه الرواية دون ان تمس روحها ، من التأثيرات الوجودية والعبثية والفوضوية ، الى مدارس التحليل النفسي في الرواية وغير الرواية .

غير اننا يمكننا القول : ان رواية « الضحك » وان افادت من روافد كثيرة شكلا ومضمونا ، فانها ظلت متميزة لا تحاول الاختيار في الوقت الذي تميل فيه الى اصطفاء الواقعية اطار عاما ولا يسعفنا المجـال في الاشارة الى العلاقة بين اطار هذه الرواية وبين المضامين التي طرحتها في دراسة تفصيلية لبنائها الفني وتحليل عناصرها .

ومهما يكن من امر فانه اذا حاولت روايـة « الضحك » ان تعالج موقف الانسان العربي بعامة من ازمة الواقع الذي يعيشه وخاصة بعـد هزيمة الخامس من حزيران ، اثر معطيات تشابكت فيها الحقائق مع الاوهام ، فان الشكل الذي اختاره الكاتب يعكس نفسه ازمة هذا الواقع .

اذ يبدو هذا الشكل محاولة في تجريب اشكال روائية قادرة على التعامل مع واقع جديد من النواحي الاجتماعية والنفسية والفكرية . واذا كان من مسوغ لاختيار هذه الاشكال فانه يكمن في تعانق الجانب الموضوعي مع الجانب الذاتي ، مع ان الصلة بين الجانبين لا تنفصل بحال عن الواقع الجديد . واذا كانت الصلة عضوية بين الشكل والمضمون ــ كما هو معروف ــ فان تجريب شكل جديد او محاولة الافادة من اشكال جديدة على الاقل ، لا بد ان يكون محاولة افضى اليها تجديد في المضمون ، وربما بعبارة اخرى تعديل في الرؤية . وليس شرطا لذلك ان تتعدل الرؤية في اطارها العام الشامل ، فترتيب الاشياء والحقائق والفرضيات في ذهن الكاتب التي بنى عليها قيمة العاطفية والفكرية ، لم يبق على ما الفه من البداية ، بل حدثت تغيرات كبيرة ، احدثت لديه معاودة في استقراء الواقع وفي تصوره ... نشا عنها ــ فيما بعد ــ احساس بالاحباط والانسحاق امام الواقع ، وتغيرت فلسفة الذين تصوروا ان الواقع ملك ايديهم ، وطوع ارادتهم ، فتهاوت تصوراتهم المتفائلة ، وبدا الانتماء ــ بعامة ــ هما من هموم الماضي : « قال محمد انه يتساءل لماذا كان لنا كلنا علاقات" غرامية في الماضي ، بينما كلنا الآن بلا علاقة باية فتاة ...»(١).

ان النظر الى تفصيلات الواقع ، والى الجزيئات التي يأتلف منها قد طرا عليه تعديل ما ، واحسب انه تعديل جوهري ، فعكس عالم الرواية هذا التعديل ، واقام مقابلة حينا ، وتداخلا حينا آخر ، بين الرؤية المجردة في اطارها العام ، والرؤية الخاصة للواقع الخاص ، او الواقع الروائي على الاقل .

ومهما يكن من امر ، فقد فرضت بنية الواقع الجديد في تصور الكاتب بعامة ، او في تصور بطل الرواية ، او ابطالها ، بنية روائية جديدة ، بدا عليها اثر الصراع بين الواقعية « الرؤية الشاملة » التي

(١) الضحك ص ٢٩٦ .

يصدر عنها الكاتب في رؤية الكون والحياة والطبيعة ، وبين « تجريب » أشكال جديدة ، نتيجة تعديل خاص ، أو خلال « رؤية خاصة » فرضها الواقع الجديد بجزيئاته وتفصيلاته فجاءت حياة الرواية نفسها صورة لهذا الصراع بين الرؤية الواقعية والتجريب .

وقد حاولت رواية « الخماسين » أن تعالج هموم الانسان ، في عالم لزج ، ضبابي الرؤية مرهق للاعصاب ، مكد للذهن والنفس ، ينعقد فيه الغبار طبقات ، ورطوبة الجو وحرارته وذلك الغبار الذي يحجب الرؤية في كل مكان ، يبعث على الأسى والألم ، ويترك الانسان كيانا ضائعا يصعب عليه ان يتنفس بيسر حتى يكاد ان يختنق . واذا كان جو الخماسين يشيع القلق والتوتر واضطراب الاعصاب كونه مرحلة حرجة بين فصلين حرجين هما الربيع والصيف ، فانه يرمز بوضوح الى المعاناة الحادة التي يعيشها الانسان في جو يفقد التماسك والصلابة وتشيع فيه التناقضات الحادة ، لا تشعر بها سوى قلة بلغت درجة من الوعي ، ووضوح الهدف والاتجاه .

يطوف بنا غالب هلسا ، عبر رحلة التداعيات من جو القرية الاردنية، نصف البدائية ــ كما يصفها ــ الى القاهرة والاسكندرية ، من خلال عدد من الشخصيات أبرزها : غالب الموظف في وكالة الانباء الالمانية و « قرني » الفراش ، و « بسيوني » المخبر الذي عاش حياة جعلته يتجه نحو تحقيق الذات ، حتى أصبح مخبراً ، يخشى سطوته الناس ، ويسيطر على الخادمات ، حتى أخذ نجمة يأفل من جديد . و « سعاد » التي ناهزت الاربعين وتحاول أن تجد وسيلة لارضاء جسدها و « ليلى » طالبة المعهد العالي للتمثيل ، تلك التي تحلم أن تكون نجمة ذائعة الصيت ، ولا تجد وقتا للقراءة فتطلب الى غالب أن يحدثها باختصار عن الماركسية والوجودية والسوريالية وغيرها . فيجوس بنا غالب خلال مسارب متعددة ، متوسلا بأساليب سردية متعددة ، مثل تداعي المعاني ، وتيار الوعي ، والقطع الزمـاني والمكاني ، والمونولوجات محاولا ان يوظف الاشكال التجريبية في بحثه عن العلاج الفني للقضايا الاساسية في الحياة .

في هذا الجو الثقيل ، كانت الامور تسير في اتجاهين متناقضين نحو الاتصال ونحو الانفصال ، فعند الاتصال ينحسر جو الخماسين ويصفو الجو « في خروجهما كان الهواء المنـدى بدلّ الخماسين ، واثر اتمام العملية كان الفجر بازغا ساطعا » . ويقوم الحلم بدور كبير في تصوير الهوة بين النظر والعمل ... ويبدو الانفصال في النهاية « قالت انه لم يعد بامكانه ان ينفعل او يحس... الاحساس الوحيد لديه هو الخوف... وبالطبع سوف ينسى ان يذكر انه كان يرتعش بلا حيلة »(١) . وتكرر هذا الموقف مع امرأة اخرى :

« شمس الغروب الحمراء على البحر ، وبدت انها تطالبني بشيء ما ، بفعل اقوم به على الفور لتجنب كارثة على وشك الوقوع » .

كانت فيما بدا لي ، استغاثة بكماء ، ملتاثة بالمعاناة ، ضراعة حيوان تتمزق احشاؤه ... غير انه بسبب عجزي عن ادراك ما هو مطلوب مني فعله ، عن الاستجابة لذلك النداء المتاع ، فانها قد قررت انني لم اكن عند حسن ظنها ، لا اصلح »(٢) .

وحاول « غالب هلسا » في روايته « السؤال » ان يثير عـددا مـن القضايا الاساسية التي تتصل برؤية الانسان وموقفه. فجاءت«السؤال» اجابات تحليلية عن هذه القضايا يكتنفها غموض الفن ، وسحر العالم المرموز . ولعل من يتأمل الرواية يلحظ انها تقيم بناءها على فكرةالرياضة الروحية ، والمجاهدة الصوفية التي توحد بين القول والفعل ، بين المنظر والسلوك . وجعل « السفاح » الوهم الكبير او القوة الغاشمة التي تمثل الرعب والخوف ، وتحول دون تحقيق الهدف . ويبدو « السفاح » صورة محببة الى الصحافة مما يوحي بوجود تواطؤ بينهما . ويبدو انه يرمز بالسفاح الى البناء الاجتماعي بعامة بتناقضاته وزيفه وادعاءاته ، فهو

(١) الخماسين ص ٥٧ دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٤ .

(٢) الرواية ص ٩١ .

قادر على ان ينصب لمن ينكر سلوكه شركا من الكلمات الكبيرة التي تؤدي به الى الاختفاء او الرحيل . فالسفاح يؤمن بالمتناقضات ولكنه يملك القدرة على تسويفها شكليا . والصحافة موكلة بابراز هذه الشخصية اذ نقرا حوارا بين شخصيتين : « قال سعيدبصوته الهادي الودود انالشعب لايعجب بالسفاح ، ولكنه خلق من خلال شخصية اخرى ، وهذه الشخصية هي التي يخصها بالاعجاب ، وهي شخصية اللص الفاضل الذي يتحدى السلطة ، ويأخذ من الاغنياء ليعطي للفقراء .

وقال مصطفى ان الصحافة هي التي شاركت في صنع صورة هذه الشخصية » (١) .

وتظل صورة المجاهدة تتجسد من خلال التغلب على سطوة «السفاح» او على الفكرة ذاتها . . فنرى مصطفى يحلم بالسفاح حينا ويفكر فيه احيانا اخرى ، ويبدو ان انفصام علاقته مع سعاد يعود الى ايمانها بفكرةالسفاح ايضا وربما بتواطئها معه ، اذا كان السفاح يمثل « البوليس » الذياقتاد حامد الى السجن من جديد .

ويظل البحث عن الجماعة في مقابل الفردية رافدا من روافد هذه المجاهدة ، بينما يظل الرمز المتقن ينسق لبنات الرواية ، فالجنس هو الوعي ، والاحصاء ضريبة الوعي ، على نحو مانرى ايضا في رواية «الضحك» .

وربما كان اول مظهر التقاء حقيقي بين مصطفى وتفيده (رمز الوعي) هو موقفهما معا دون اتفاق مسبق تجاه ضابط سجن الواحات « الملازم محمود » ذاك الذي يتذكره مصطفى في الحلم ، وهو يضغط عنق زميله في السجن حتى يخرج لسانه . وتبدو صورة ضابط السجن منفرة جدا ، فهو يقيم علاقة قهرية مع اسرته مثلما يقيمها بصورة مرعبة مع السجناء ، مما يوحي بأن السفاح هو « ضابط السجن » او صورة عنه :

(١) السؤال ص ١٠٤ دار ابن رشد ـ دار الفارابي بيروت ١٩٧٩ .

« وتتصاعد الرغبة وهو يمسك بشعر الرجل ، وينتزع بعضه ويصرخ: اعترف ثم تتداخل رؤى اخرى : لحظة ان دفع الخنجر بين ساقي المراة ... يصرخ يا فاجرة (١) . وربما يتضح ذلك من قول السفاح :

« وتمرق فكرة سريعة في رأسه : من الغريب ان اقوم بدور رجل البوليس وانا الذي يطاردني كل رجل بوليس في هذه البلاد » (٢) لقد بدات خطوة الاتفاق اذن ، تقترب تفيدة من مصطفى وتلمس يده بينما يحاول ان يلكم ضابط السجن ، ثم تشتمه « ــ انت من الاوساخ اللــي يبعذبوا الناس في السجن ؟ انت منهم ؟ » (٣) وتبدا في المقابل خطوة التراجع عند الخصم عندما ينكر ذلك ويزعم انه كان معتقلا مثله . وتبدو تفيده هذه ايجابية في كل افعالها ، حتى لكانها فكرة او رمز ، فالكل يحبها ، وهي تمنح الكل الامان ، حتى لنحس صراعا بين الرمز والواقع ، تفيدة بنت الحي الشعبي ــ رمز الوطن والفقراء والاصرار على الوعي ونموه .

وبينما تبدو ثمة اوهام تراود تفيدة ، تشعرها بالوحدة في غياب مصطفى وباقتراب شيء لاتعرف كنهه ، تتأكد الصورة « الرمز » في قهر فكرة السفاح ببساطة . لتبدا صور من المعاودة ، من الانفصال والاتصال. حتى تتكلل علاقة تفيدة ومصطفى بالزواج ثم انتظار ثمرة الزواج « فكر مصطفى : لقد تغيرنا نحن الاثنين » (٤) .

وقد اقترن اعلان الخبر السعيد بخبر نقيض له عن اللازم محمود « ضابط السجن » :

---

(١) السؤال ص ١٧٠ .

(٢) المصدر السابق ص ١٦٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٧٦ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٣٩ .

« كان الخبر يقول : ان محمود قد القى بنفسه من بلكونه ، احد ادوار مصحة العباسية للامراض العقلية ، وانه توفي على الفور » (١) . توطدت اواصر مشتركة بين مصطفى وتفيدة .

فهو ينظر الى تفيدة ، وضابط البوليس يقتاده ويقول :

ـ« نص ساعة يعني سنة » عندما خرج مصطفى من الشقة ، ورأى تفيدة تجلس في حجرة الصالة منتفخة البطن ، كبيرة راسخة ، وكان المكان كامتداد لها لم تعد تبدو كضيفة طارئة (٢) .

وتأتي رواية « البكاء على الاطلال » انكفاء نحو الذات ، تجسد الخيبة والمرارة اللتين حصدهما « خالد » في رحلة الحياة ، فيذوي في نفسه الامل بمستقبل افضل ، والتفاؤل بحياة اكثر بهجة واشراقا . فيراوح بين قريته الغافية في احضان الذكرى : الحب العذري فيها والبساطة الواضحة ،وسذاجة الناس وطيبتهم ، وبين « القاهرة » بصخبها وعنفها ، بحياتها وعفنها،بتوهجها ، وانطفاء الرغبة فيها،بأحلام الحياة ،وبالتحولات التي قادت الى اليأس والاحباط .

فالكاتب نفسه ــ وهو يتحدث عن المكان الاومي في الرواية العربية ــ يقول عن المكان ودلالته في رواياته :

« وحين أعود الى تجربتي الخاصة بالنسبة للمكان فانني اعجب كيف اقتفيت اثر هذا التراث المكاني دون قصد ، ودون ان تكون مسألة المكان في الرواية قد اصبحت احد همومي . ففي رواية عنوانها « البكاء على الاطلال » تصحو الشخصية الرئيسية من نومها لتكتشف ان اليوم هو يوم اجازة . وكانت الشقة باردة وقد تسرب اليها ماء المطر ، ومغادرة البيت صعبة بسبب المطر والوحل الذي يملأ الشارع . فيظل في سريره يستعيد

(١) السؤال ص ٢٤٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٤٢ .

الذكريات . وعلى خلفية من بؤس اللحظة والوحدة وتعاسة الحاضر ، تستعيد الشخصية الرئيسية كل علاقاتها الانسانية .

وانا اذكر تماما الفكرة الكامنة وراء عنوان الرواية فلقد سمعت صديقين يتناقشان فيبدي احدهما التذمر من عهد عبد الناصر فقال له الاخر : « سوف يأتي زمان تبكي فيه على اطلال عبد الناصر » .

ولقد دهشت لتحقق هذه النبوءة حين تسلم انور السادات السلطة . وكان هذا بالضبط ما اردت ان اعبر عنه في هذه الرواية . واذا بي ،لعجبي اكتب قصيدة طللية (١) « لقد برز حلم اليقظة في هذه الرواية بشكل فعال واقترن هذا الحلم بالاثار الرهيبة المدمرة للزمن » لقد شعرت بدبيب الموت يزحف حثيثا في جسدي ، مختلطا مع كل نبضة عرق . شعرت بأنني اسير نحوه مفتوح العينين ، بلا قدرة على التوقف او الرجوع وددت ان استغيث من اجلي ومن اجل الاخرين ، ان اصرخ : اوقفوا عامل الزمن المدمر الذي ينقض علينا ، ولايبقي على شيء قاوموا تلك الجرثومة التي تنخر في داخلنا . فكرت برعب : كيف لم يتنبهوا الى ذلك ؟ . .

عندما واجهت هذه الحقيقة وانا وحيد اعزل ، مرتجف ، شعرت بانتفاء المعنى لكل شيء ، قامت امام عيني الاكذوبة بكل روعها . تبينت آنذاك ان جميع المشروعات الانسانية بلا جدوى وان سعي الانسان كله باطل » .

غير ان جانبا من الامل ظل يشع من ملامح الاجيال الشابة التي تعد بالحياة الاجمل والامثل فبينما تعجز عزة حبيبته عن فهم الاشياء بسهولة، يتألق اخوها عادل وحبيبته عواطف من خلال وعد بالعمل والعطاء . تقول

(١) مجلة الآداب عدد ٢ ـ ٣ ص ٧٤ سنة ١٩٨٠ .

عزة » سمعته يحدث نفسه ، دون صوت . ان هذه الفتاة التي كنت احبها اصبحت مملة . جعلني ذلك اشمئز من نفسي . فبدا كل شيء واضحا لي اخذت اشرح له دون ان اهتم بعد بما سوف يظنه بي . شرحت له ضياع المعاني من الكلمات قلت له ان تكوين جملة مفهومة اصبح مشكلة عويصة عندي ، وانني لم اعد افهم مايحدث . الاخرون يفهمون ذلك باقل مجهود . بينما انا عاجزة تماما عن تفسير ابسط الاشياء (١)..

لقد كان عادل وحبيبته عواطف يمثلان الفرح الحقيقي وامل اللحظة القادمة . تعلق عزة على حبهما : « وعندما وقفت ، ورفعا نحوي وجهيهما . خشية وتساؤلا ،كنت قد استعدت هويتي اقتربت منهما وقبلت عادل على جبينه مدركة بوضوح كيف اكون اختا . ثم امسكت بوجه عواطف بين يدي الاثنتين واخذت اقبلها في كل مكان في وجهها » (٢) .

(١) البكاء على الاطلال ص ١٩٨ دار ابن خلدون بيروت ١٩٨٠ .
(٢) البكاء على الاطلال ص ٢١٠ .

د ـ الأسطورة والمسرح
في سورية
(١٩٤٥ ـ ١٩٦٧)

دراسة
احمد زياد محبك

لم يعن احد ، في حركة التاليف المسرحي ، في الوطن العربي ، بشيء من المصادر الاسطورية ، حتى سنة ١٩٣٢ ، حين اصدر (توفيق الحكيم) مسرحية (اهل الكهف) ثم اتبعها بسلسلة من المسرحيات المعتمدة الاسطورة مصدرا لها بلغت حتى عام ١٩٤٢ ، خمس مسرحيات ، وهي : (اهل الكهف ـ شهرزاد ـ براكسا نشيد الانشاد ـ بجماليون) .

واذا كان (احمد شوقي) قد شق طريقا جديدة امام الشعراء في الوطن العربي لنظم المسرحية الشعرية ، التي تعتمد التاريخ مصدرا لها فان (توفيق الحكيم) قد شق طريقا اخرى جديدة ايضا ، امام الادباء في الوطن العربي ، لكتابة المسرحية النثرية ، المعتمدة الاسطورة مصدرا لها .

وكل الذين كتبوا المسرحية الاسطورية في سورية اشادوا بفضل (توفيق الحكيم) واعترفوا بنزوعهم نحو الاسطورة ،متأثرين به ، ولاسيما الاوائل منهم ، مثل (خليل الهنداوي) الذي لم يتأثر به في اتخاذ الاسطورة مصدرا فحسب ، بل في طريقة صدوره عنها ايضا .

ولقد أكد (الهنداوي) ذلك ، في مقالة له مخطوطة ، قال فيها : « ثم جاء (توفيق الحكيم) برائعته (اهل الكهف) ، فأخذت بها ، ورحت اتساءل : لماذا لاابحث عن اسطورة كأسطورة (الحكيم) ؟ .. ووقعت فجأة على اسطورة « هاروت وماروت »، فأخذت هذه الاسطورة ،ودرستها وبحثت عما يمكن ان تخلقه في خاطري » (١) ولقد كانت نتيجة هذا البحث ان كتب مسرحية قصيرة عنوانها (هاروت وماروت) .

و (هاروت وماروت) هي أول مسرحية اسطورية تنشر في سورية ، وقد كتبها (الهنداوي) كما اعلن ، سنة ١٩٣٣ ، وهو تاريخ صدور مسرحية (توفيق الحكيم) (أهل الكهف) ، ولكن (الهنداوي) لم ينشر مسرحيته حتى سنة ١٩٤٢ .

ومنذ صدور مسرحية (الهنداوي) سنة ١٩٤٢ ، وحتى سنة ١٩٦٧، وهي السنة التي يقف عندها هذا البحث ، ثمة ثماني عشرة مسرحية (تم الوقوف عليها) اتخذت من الاساطير مصدرا لها وهي تمثل سدس

(١) هنداوي ، خليل ، « انا والمسرحية » ، مقالة مخطوطة ، لا تاريخ لها ، محفوظة لدى نجله محمد كامل . ص ٢١ .

مانشر من مسرحيات ، في تلك الفترة ، ضمن حركة التاليف المسرحي في سورية ، ومجموع ماتم الوقوف عليه فيها من مسرحيات ، لايزيد على المئة الا قليلا .

ولئن دل عدد المسرحيات الاسطورية على شيء ، فانه يدل على ان النزوع نحو اعتماد الاسطورة مصدرا لكتابة المسرحية في سورية ، لايمكن ان يمثل تيارا محددا شأنه شان الكتابة المسرحية نفسها . اذ يظل ـ مثلها ـ ظاهرة فردية محدودة قوامها بضع مسرحيات قليلة . معظمها حواريات قصيرة ، لايزيد عددها عند اكثر الكتاب اهتماما بها ـ وهو (الهنداوي) على ثماني مسرحيات . وبذلك لايبقى من عدد المسرحيات الاسطورية ، غير عشر مسرحيات ، يتوزعها سبعة كتاب .

ولابد من ملاحظة ان خمسا من المسرحيات التي اعتمدت الاسطورة مصدرا لها ، كانت تنزع نحو الاساطير العربية او الشرقية ، على حين ان ثلاث عشرة مسرحية كانت تنزع نحو الاساطير الغربية ، ولا سيما الاغريقية ، مما يؤكد غلبة النزوع نحو الاساطير الغربية على النزوع نحو الاساطير الشرقية ، ولعل مرجع هذا الى البحث عن الادهاش والغرابة ، من خلال استحياء قصة جديدة على الواقع العربي ، تفجأ القارىء وتجذب اهتمامه .

ولقد كانت معظم القضايا التي عبر عنها الكتاب حتى اواخر الفترة المحددة للبحث ، قضايا فكرية مجردة ، تعنى بالكلي والمطلق ، بعيد عما هو يومي ، محلي محدد ، وهي تمثل نزوعات فردية تأملية ، تعالج اللذة والالم والتمرد والقلق الابدي والمؤقت ، والسامي والمنحدر ، مما يرتبط بقضايا ميتافيزيقية ، جدلية ، ولايتصل بشيء من قضايا المجتمع ، او السياسة ولم يتم التحول نحو هذه القضايا الا في وقت متاخر من هذه الفترة ، ولاسيما عند (سعد الله ونوس) .

ويبدو مرجع هذا الاهتمام بالقضايا الفكرية المجردة ، الى التأثر المباشر بـ (توفيق الحكيم) ليس في نزوعه نحو الاسطورة فحسب ، بل

في نزوعه نحوها ، للتعبير من خلالها عن افكار مجردة ، مصدرها التأملات الفردية ، والثقافية ،الغربية ،المعزولة عن الواقع ،وليس المعاناة الحياتية لقضايا المجتمع .

ولكن لابد من الاقرار بأن النزوع نحو الاسطورة،الذي بداه (الهنداوي) في سورية ، كان ـــ كما راى (الدكتور عمر الدقاق) (١) ـــ نزوعا دافعه التجديد ، اذ تم به كسر طوقين قيدا حركة التاليف المسرحي ، الطوق الاول هو الشعر ، والثاني هوالتاريخ ، ولم يكن من السهل على (الهنداوي) ان يكسر هذين الطوقين ليكتب المسرحية النثرية المستمدة من الاسطورة اتيا بجديد ، في خضم ماشاع من تاليف المسرحية شعرا مستمدا من التاريخ .

ولكن لابد ايضا من البحث عن اسباب اخرى للنزوع نحوالاسطورة . على الرغم من الاقرار بدافع التجديد ، وبالتأثر المباشر (بتوفيق الحكيم) والتأثر غير المباشر بالمسرح الغربي ، ولاسيما الفرنسي ، بما فيه من نزوع نحو الاسطورة ، لان مثل هذه الاسباب ماكان لها ان تؤدي دورها لو لم يكن ثمة اسباب اخرى في الواقع العربي تتيح لهذه الاسباب ان تمارس دورها ، وتظهر ، فهي في حقيقتها نتائج ، اولا ، ثم اسباب ثانيا ، نتائج للواقع العربي ، واسباب في النزوع نحو الاسطورة .

لقد كان الواقع العربي ، في العهود الاولى بعد الاستقلال ، يعاني فيه الشعب العربي من حكومات لاتمثل ـــ على الاغلب ـــ رغبته ، ولاتسهر على مصلحته ، وهو واقع متخلف متهور ، كان مايزال الشعب يسعى فيه الى تحقيق الحرية والعدالة ، ويواجه بقمع وتضييق .

وفي ذلك الواقع ، كان الاديب يعاني مايعانيه الشعب ، ويحس بعد ذلك بقصور الكلمة ، وضعف فعاليتها ، بل عدم جدواها ، والحرية

---

(١) الدقاق ، د. عمر ، العالم الاسطوري في مسرح خليل الهنداوي ، مجلة الموقف الادبي دمشق ، العدد ٧٢ نيسا ١٩٧٧ ، ص ٤٣

غالبة ، والقمع شديد . فيشعر بالاحباط ويحس بالخيبة ، ولايجد غير الهرب من الواقع : الى عوالم فردية ، خاصة ، ذهنية يثير فيها معضلات فكرية ، لاحل لها . يجبه بها الواقع . ويفجؤه متخذا من الاسطورة شكلا جديدا . يحقق به مفاجأة للواقع جديدة . باسم التجديد . فيحقق ذاته بعد خيبة . بعيدا عن الخوض فيما يجعله بحاجة الى حرية غائبة . او قمع حاضر .

ولقد اعترف (الهنداوي)(١) بانه كتب مرة . سنة ١٩٣٢ مسرحية اجتماعية ناقدة ولكنه خاف نشرها ،فعزف عنها ، بل عزف عن الواقع . وازدراه . وحقره . ومضى الى الاسطورة . يحلق في سمائها ، فردا وحيدا غير مرتبط بغير قضايا مترفة . يجد لها بنفسه حلولا بسيطة . يحقق فيها ذاته . بالكلمة .

وفي احسن الاحوال ، وحتى اواخر الفترة المحددة للبحث . كان الاديب العربي في (سورية) يتخذ من الاسطورة وسيلة للتعبير غير المباشر عما يعز عليه أن يعبر عنه بشكل مباشر ، لان الاسطورة وسيلة تتيح له ان يقول تلميحا ، مالايستطيع قوله تصريحا .

ولم تستثمر الاسطورة للتعبير بشكل جريء عن قضايا الواقع الاجتماعية والسياسية في رؤية واضحة وواعية ، الا اواخر الفترة المحددة لهذا البحث ، وعند (سعد الله ونوس) خاصة .

وان طبيعة الموقف الفكري من الاسطورة . تفترض طبيعة التعامل الفني معها وتحددها . ويمكن ملاحظة اتجاهين في التعامل مع الاسطورة مثلهما من كتب المسرحية الاسطورية في سورية . خلال الفترة المحددة للبحث .

(١) هنداوي ، خليل ، أنا والمسرحية ، ص ١٧ .

والاتجاه الاول يمكن ان يسمى اقتباس الاسطورة ، كما يمكن أن يوصف بانه اعادة صياغة لها ، وفيه يستفيد المؤلف من حبكة الاسطورة فيستمد منها عناصرها : من شخصيات وحوادث ، ومكان وزمان ، ليعيد صياغتها ، صياغة جديدة ، قد يضيف اليها عناصر اخرى ، وقد لايضيف وقد يحور فيها ، وقد لايحور ويسعى من خلال اعادته صياغة الاسطورة الى طرح فكرة جديدة .

والاتجاه الثاني يمكن ان يسمى خلق الاسطورة ، ويمكن ان يوصف بانه اعادة احياء لها ، وفيه يخلق المؤلف حبكة تشبه حبكة اسطورة ما ، ويضع فيها من العناصر من شخصيات وحوادث ومواقف وامكنة وازمنة، ماله نظائر في حبكة تلك الاسطورة التي تشبه حبكة مسرحيته ، ويظل لكل من المسرحية والاسطورة استقلالها ، في كل شيء من عناصر واهداف ، ولايلتقيان الا في الطبيعة والروح ، وربما في العنوان ، او اسماء الاشخاص.

وفي كل الاحوال ، فان المؤلف ، سواء حين يقتبس الاسطورة ، او حين يخلقها انما يقصد الى الربط بين ماهو واقعي او حاضر ، وبين ماهو اسطوري او ماضوي ، وهو في الطريقة الاولى يتجه من الاسطورة الى الواقع ، مستعيرا شكل الاسطورة ، في طريقة استنتاجية ، وهو في الطريقة الثانية يتجه من الواقع الى الاسطورة ، مستعيرا مضمونها في طريقة استقرائية ، فالاسطورة عند الاول واقع ، والواقع عند الثاني اسطورة وكليهما يلتقيان في الربط بين الواقع والاسطورة ، ويبقى الفضل بعدئذ لمن هو اكثر ابداعا واقناعا .

❋ ❋ ❋

ويمثل الاتجاه الاول ، في (سورية) ، (خليل الهنداوي) أصدق تمثيل بل هو رائده ، وقائده ، وان لم يكن فيه مبدعا ، وقد تبعه فيه (محمد حاج حسين)، و (عدنان الذهبي)، و (عبد الرحمن أو قوس)، ويمثله ايضا الدكتور (عمر النص) ويتميز بقدرته على احياء الاسطورة، وان كانت ماتزال تخدم عنده غرضا ذهنيا كليا .

ويمثل الاتجاه الثاني ، (سعد الله ونوس) وهو اتجاه جديد في حركة التأليف المسرحي في سورية ، بدأ متأخرا ، وقد تمت الاشارة ، من قبل ، الى تطوير (ونوس) اتجاهه واتخاذ الحكاية الشعبية ، مثل (أبي خليل القباني) بديلا من الاسطورة .

وستتضح خلال الصفحات التالية طريقة تعامل الكاتب المسرحي في سورية مع الاسطورة ، واسلوبه في اتخاذها مصدرا ، من خلال التعرض لممثلي هذين الاتجاهين والوقوف عند امثلة من اعمالهم .

التحول عن الواقع نحو الاسطورة :

(الهنداوي) هو كاتب المسرحية الاسطورية الاول في سورية ؛ فهو الاسبق الى كتابتها ، والاكثر انتاجا فيها ، وان لم يكن الافضل ، فثمة ، خلال الفترة المحددة للبحث ، مايبلغ عشرين مسرحية ؛منشورة له ؛ ثمان منها تعتمد الاسطورة مصدرا لها .

وتدل مقدمته لمجموعته (سارق النار) على انه يتجه نحو الاسطورة متأثرا بثقافته الغربية ، التي طالما أشار اليها ، في مواضع كثيرة ، فهو يذكر مقالة رومان رولان : لنعزّ أنفسنا بمطالعة سير العظماء ، لكن نتناسى ما نتخبط فيه من الم وشقاء ، فيحتذيها ويقول : « لنغادر هذا العالم الموبوء الى عالم آخر من مبتدعات الفن الصافي والخيال المجنح ، ومن أولى بهذا العالم من عالم الاساطير »(١) . وهو يؤكد بذلك نزوعه نحو الاسطورة نزوعا واعيا ، فيه قصد ، وفيه تصميم ، يتأثر فيه ادباء الغرب ، ولاسيما الرومانتيكيين .

وتدل المقدمة نفسها ، على انه يلجأ الى الاسطورة فرارا من الواقع، وهو لا يلجأ اليها الا لانها بالنسبة اليه تمثل هذا الفرار أيضا ، عند

(١) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، منشورات الاديب ، بيروت ، ١٩٤٥ ، المقدمة ص ٥ .

الانسان البدائي ، اذ انها كما يرى ـ « عصارة قلب خبـر الحياة ، وتذوق ما فيها من شقاء ، وحاول تهذيبها ، فلـم يقـدر ، ففر من عالمه الى عالم آخر ، خلقه ، كما تهوى نفسه ، ليتعزى به ، وقال للسماء : لقد اوجدت انا ابدع مما كان ، وهنا القى الفن عصاه»(١) . وهو بذلك لا يقدم فهمه للاسطورة فحسب ، بل فهمه للحياة وموقفه منها .

ويقوي نزوعه نحو الاسطورة ، ولجوءه اليهـا ، شعـوره بتفاهة الواقع ، واحساسه بسخف التعبير عنـه ، بدعوى الواقعية ، التـي يمقتها ، ويزدريها ، وما الواقع الحق ـ عنده ـ الا الاسطورة ، التـي تعيد تشكيل الواقع ، « فهي متحدرة من صميم الحياة الواقعية لا هذه الواقعية المنحطة ، التي يلوكها اليوم زمرة الواقعيين معتقدين بان الواقعية ان ننقل ما في الحياة كما هو ، وكم في الحياة من مبتذل »(٢) وواضح انه يغالط في فهم الواقعية كي يسوغ ازدراءه لها .

ولقد مضى (الهنداوي) بعد ذلك ، يفسر في مقدمته نفسها نهجه الفني في استخدام الاسطورة ، ويوضحه ، ويرسم طريقه ، مما يدل على وعيه القوي ، وادراكه التام لما هو مقدم عليه ، فهو لا يريد ان يستفيد من حبكة الاسطورة نفسها ، وانما يريد الاستفادة مما تدل عليه هذه الحبكة من فكرة ، اي انه يحول الاسطورة الى فكرة ، فيجمدها ويفقدها غناها ، متخذا منها ترميزا اشاريا لفكرة ، دون ان يتخذ منها عالما غنيا يعيد اليه الحياة ، فهو يريـد طـرح فكـرة ، ويبحث لها في الاسطورة عن شكل يدعمها ، ولا يسعى ابـدا الى احياء أسطـورة ، يطرح من خلالها فكرة ، وهذا ما يؤكده قوله : « فالاسطورة لم تعـد أسطورة مجردة ، وانما غدت فكرة فنية »(١) .

(١) و (٢) المصدر السابق ، ص ٦ .

(٣) و (٤) هنداوي ، خليل ، سارق النار ، المقدمة ، ص ٧ .

والفكرة التي يمتلكها فكرة كلية ، مجردة ، تصلح لكل زمان ومكان ، ولا تمثل بيئة معينة ، ولا لحظة تاريخية محددة ، أي انها لا تنتمي الى عصرها وانما الى كل العصور ولذلك كان من الممكن أن يجد (الهنداوي) في الاساطير شكلا لافكاره تلك ، بدلا من الواقع ، لأن الافكار التي يريد طرحها أفكار مجردة ، لا ترتبط بتجربة في الواقع ، ولقد كان واعيا لطبيعة أفكاره ، ومدركا لها ، فلقد قال : « ولذلك لا اعالج في هذه الاساطير قضية الانسان لاصل الى قضية الانسانية ، وانما بدأت بقضية الانسانية المتمثلة في الاشخاص لاصل الى القضية الانسان ، ولو لم يكن للحياة الا تاريخ انسان واحد لكفى أن تكون في نظري عظيمة »(٤) .

فهو يعنى بالكلي ، المطلق ، ، العام ، المجرد ، ويترفع عن الجزئي ، العابر المحلي المؤقت ، منطلقا في ذلك من العام الى الخاص ، يسير سيرا استنتاجيا ، لا استقرائيا ، متنقلا من الفكر الى التجربة ، ومن المثال الى الواقع متخذا مـن الاسطورة بديلا من التجربـة ، يخضعها لغايته الفكرية ، متوسلا بها الى الخلق الفني الذي يطمح من ورائه الى الخلود ، لا الى الفعل والتأثير .

(فالهنداوي) يعد لكل مسرحية من مسرحياته فكرة عقلية مجردة ثم يختار لها الاسطورة التي تمثل تلـك الفكرة ، فيخضع المسرحيـة والاسطورة معا للفكرة ، فينطلق في الكتابة من تفكير عقلي ، ليؤكـد بالاسطورة فكرته ، ولا ينطلق من تجريد حياتي ليملأ الاسطورة بالحياة ، ولذلك يقدم الفكرة في ترميز عقلي مكشوف ، وليس في تجربة انفعالية حادة ، انه يقلص ابعاد الاسطورة ، ليحددها على قدّ الفكرة .

ان الافكار المطلقة التي يعنى بها الهنداوي « تفصـل بـين الاشياء ومفاهيمها وبين الخبرات ومغازيها ، فتجمـد هـذه المفاهيم والمغازي وتثبتها ، في الوقت الذي لا تثبت فيه الاشياء والموجودات والخبرات ،

فيؤدي هذا التجميد والتثبيت الى انفصال بين الفكر والواقع ، والى جعل المفاهيم والكليات موجودات ذهنية خالصة منقطعة الصلة بأصولها الحية ، اي ان جعل المفاهيم المجردة والكليات افكارا مطلقة ، يزيف الفكر والواقع على السواء ، لأنه يوسع الشقة بين ما هو قائم في الاذهان وماهو قائم في الاعيان »(١) .

ان في عودة (الهنداوي) الى الاساطير ، واهتمامه بقاضايا كليــة مجردة ، انصرافا عن معالجة الواقع ، والتصدي لمشكلاته ، واستغراقا في عالم خيالي ؛ يغني فيه الالم بدلا من أن يرفضه ، أن (الهنداوي) لا يمتلك رؤية للواقع ، تبصر المشكلات فيه ، وتربطها بأسبابها وعللها وتنظر الى مستقبلها ، لترى الحلول المناسبة لها ، من خلال ما تلاحظه من متغيرات في الواقع ، ان (الهنداوي) يكتفي باستعادة عالم قديم . الحلول فيه جاهزة ، والنهايات معروفة مسبقا ، وكل شيء فيه معطى ومنجــز .

ان العودة الى الاسطورة عند (الهنداوي) هي هرب من واقــع معقد ، صعب التشكيل الى واقع قديم بسيط منجز ، هي ارتداد الى شكل جاهز واضح بسيط ، فرارا من التعبير عن مضمون غني مضطرب حافل ، هي هرب من حياة معاصرة حارة الملمس صعبة المعاناة متعبة ، الى حياة قديمة سهلة مستعادة ، انها اشبه بالتذكر او التخيل او الحلم ، وهي جميعا فعاليات بسيطة سهلة ، واصعب منها واعقد المعاناة الحياتية المباشرة والتعبير عنهــا .

ولقد تقدمت الاشارة الى ان (الهنداوي) كان قد كتب سنة ١٩٣٣ مسرحية اجتماعية ناقدة ، عدل عن نشرها ؛ ثم عزف عن الواقع ليتجه نحو الاسطورة ، وهاهو ذا يؤكد ذلك ، ويوضحه ، وهو يعيه ؛ بقوله :

(١) تليمة ، د. عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الادب ، دار العودة ، بيروت ، طبعة ثانية ١٩٧٩ ، ص ١٧ .

« وحين ادركت ان الواقع لا يمكنني ان اخوض فيه كما اشاء ، لانه لا ينشر ولا يذاع ، ولا يمثل وحين ادركت ان نفسي اصبحت تتوق الى الطلبات والمشكلات الانسانية ، عدت كالمهزوم الى عالم الاساطير ، وهذه المرة الاساطير اليونانية »(١) .

* * *

ولقد كان (الهنداوي) في مسرحياته الاسطورية جميعها واحداً سواء التي كتبها في صباه ، او التي كتبها في شيخوخته ، ولاسيما في الجانب الفني ، الذي لم يطرأ عليه تغير يلاحظ ، فهو دائماً يعنى باللغة والافكار في المقام الاول ولايكاد يعنى بباقي عناصر العمل المسرحي ، اما الجانب الفني ، الذي لم يطرأ عليه تغير يلاحظ ، فهو دائماً يعنى باللغة الانفعال ، وحدة الطرح ، وليس تغيراً في المنحى العام ، او الخط الغالب او الاتجاه السائد .

وهو يعبر في جميع مسرحياته عن اعجابه بالبطل الفرد ، ذي الابعاد الانسانية الشاملة ، غير المحدد بزمان او مكان ، الذي تواجهه الصعاب ، فيشمخ امامها ، ويتحملها بصبر ، وصمت ، وقد يتحداها، ولكن بشكل سلبي ، قوامه الصبر ، وهو في الحقيقة لا يسعى جاداً الى زوالها ، بل كأنه يريد ، غير واع ، بقاء الصعاب ، ليظل يعاني ، لانه يحس بوجوده في معاناته .

ولعل في الوقوف عند بعض اعمال (الهنداوي) المسرحية ، مايعطي توضيحا لما تقدم من تعريف بمسرحه الاسطوري .

* * *

(١) هنداوي ، خليل أنا والمسرحية ، ص ١٧
واستفتاء الادب ، هل يمثل ادبنا واقعنا ، اجابة الهنداوي ، مجلة الاداب ، بيروت ، العدد ٥ ايار ، ١٩٥٥ ، ص ٢٢ .

(هاروت وماروت) هي اول مسرحية منشورة (للهنداوي) ، وقد كتبها كما ذكر في مقدمتها سنة ١٩٣٣ ، ولكنه لم ينشرها حتى سنة ١٩٤٢ ، وقد نشرها مع مسرحية اخرى صغيرة ، عنوانها (فريني) في كتاب واحد يحمل عنوان المسرحية الاولى(١) .

ولقد قدم للمسرحية (ميخائيل نعيمة) فاثنى عليها ، واشاد بالاسطورة كما قدم لها (الهنداوي) نفسه ، فذكر ظروف كتابتها ، وحدد موضوعها ، ووضح اصل الاسطورة ومصدرها .

والمسرحية مستوحاة مما ورد في القرآن الكريم(٢) من ذكر الملكين هاروت وماروت ولكنها تستمد عناصر الاسطورة مما جاء عنها في كتب التفسير ، التي تذكر ان الملائكة قد انكرت على الانسان ما يأتيه من شر وفساد ، فاختار الله تعالى منها ملكين جعل فيهما طبيعة الانسان ، ثم انزلهما الى الارض ، فارتكبا المعاصي ، مثلهما في ذلك مثل الانسان ، اذ تصدت لهما فاجرة ، فأغوتهما ، وقادتهما الى الشرك والقتل والزنا ، فبقيا في الارض يعذبان فيها ، تابت الفاجرة ، فعفا الله عنها ، وصعدت الى السماء ، خالصة من شقاء الارض .

والمسرحية تسعى من خلال هذه الاسطورة الى تاكيد قيمة الانسان المطلقة فالانسان محاط بظروف تثقله ، وهو يحمل من الدوافع والغرائز ما يوقعه في عذاب لا ينتهي يشقى به ، فيصفو معدنه وينقى ، ليغدو (الانسان) .

والمسرحية قصيرة ، تقع في ثلاثة فصول ، تدور حوادثها في مدينة بابل حيث يظهر اهلها وهم يضجون من كيد السحرة ، وقوة تأثيرهم ،

(١) هنداوي ، خليل ، هاروت وماروت ، دار اليقظة ، دمشق ، بلا تاريخ ، حوالي ١٩٤٢ — ١١ × ١٤ سم ، ١٢٦ ص .

(٢) القرآن الكريم ، سورة البقرة (٢) الآية : (١٠٢)

ولاسيما في النساء اللواتي يلجأن الى السحر للخلاص من ازواجهن . فقد كان للسحره نفوذ في النساء خاصة ، يحس السحرة أنفسهم انه عائد الى ما يتمتع به الساحر من شباب ووسامة وقوة ، لا الى سحره وتحت تأثير هذا السحر تقع (بيدخت) التي يقنعها كبير السحرة بأن تغوي الملكين اللذين سيهبطان بابل ، ويؤكد لها انهما ليسا الا رجلين انسلخا من كونهما ملكين وانهما لابد واقعان في شركها ان هي تعرضت لهما ، ويحذرها من سحره أن هي رفضت ، فتقبـل راضية . ثم يلتقي احد السحرة (بهاروت) و (ماروت) فيحدثهما عن الانسان حديثا يغريهما بمعرفته ، ويسول لهما ان تكون لهما مثله الارادة ويؤكد لهما انهما لو ملكا الارادة كالانسان لكانا شرا منه ، وعندئذ يتطلع (ماروت) الى حياة الانسان بلهفة كبيرة ، ويصمم على البقاء في الارض للاستمتاع بملذاتها ، فقد سئم الحب النوراني ويعترف أمام صاحبه (هاروت) بحبه للراقصة (بيدخت) . ويلتقي (نوبخت) كبير السحرة بصديقه (نبوخذ) ليخبرة أن (بيدخت) ستستقبل الملكين في بيتها الليلة ، فيعلن (نبوخذ) عن فرحه بذلك اللقاء الذي سيساعده في قطع صلة الانسان بالسماء ، وليؤكد من خلاله أن الانسان اسمى من الملائكة وانه هو نفسه محور الكون كما يعبر عن رغبته في تحريض الانسان على الثورة . وتتهيا (بيدخت) لاستقبال الملكين ويدخل عليها (ماروت) سابقا صاحبه . فتمنحه قبلة ، يؤثرها على العالم السماوي ثم يأتي (هاروت) وعندئذ تطلب منهما ، كي تمنحهما اللذة ، أن يحتسيا الخمر فيترددان ، ثم يقبلان ، ويمر بالباب سائل ، فتحرضهما على قتله ، كي لا يذيع سرهما فيقدمان على قتله ، ثم تغريهما بالسجود لصنم في بيتها ، حتى تسمح لهما بوصالها فيفعلان بعـد تردد ، ثم تغويهما ، فيبوحان لها بسر صعودهما الى السماء ، فتعمد — على الفور — الى الصعود نحو السماء ، وتتركهما وحدهما ، مثقلين بذنوبهما ، ويدخل الساحر (نوبخت) ليشمت بهما ، لبقائهما في الارض ، وشقائهما فيها ، وليفرح بانتصاره على السماء ، ويحس بالالم الانساني يجمعهما به .

ان مسرحية (هاروت وماروت) تمثل ايمان (الهنداوي) المطلق بالانسان وتمجيده له ، كما تنم عن نقمته على واقع الانسان ، والقسمة التي فرضت عليه ، كما تعبر عن احساسه ، بألم الانسان ومعاناته ، وتعاطفه معه . وهذه الابعاد الثلاثة ، الايمان بالانسان ، والنقمة على واقعه ، والاحساس بألمه ، هي المعاني التي سيظل (الهنداوي) وفيا لها طوال حياته .

*

واذا كانت مسرحية (هاروت وماروت) قد مثلت موقف (الهنداوي) من الانسان فان مسرحيته (فريني) تمثل موقفه من الفن ، وهما موقفان متلازمان ، احدهما نتيجة للآخر ، وسبب فيه ، في آن واحد .

والمسرحية مستوحاة من اسطورة اغريقية تروي ان (فرينه) كانت ابنة راع في الجبل ، ثم نزلت الى المدينة لتبيع فيها اللذة ، فباتت حديث الاندية وعشيقة الاغنياء ، ورجال الدولة ، ثم هواها الفنان (براكستيل) وصنع لها تماثيل كثيرة ، فاخذ الناس بعبادة تماثيلها ، لما فيها من جمال ، فضج قضاة اثينا ، وقدموها للمحاكمة ، وحين اعيت محاميها الحجة ، تقدم الفنان (براكستيل) وحسر عنها رداءها فبدت عارية امام الجميع ، فاقر لها القضاة بالجمال ، وخرجت ظافرة .(١)

والمسرحية تؤكد بقوة انفي الفن خلاص الانسان ،وان الانسان اروع من الآلهة واسمى منها ، فجمال (فريني) الذي برز من خلال تماثيلها التي صنعها الفنان (بروكستيل) هو الذي انقذها من حكم القضاة ، ولقد كان جمالها ، كما اكد القضاة اروع من جمال (افردويت) واسمى . ثم تؤكد المسرحية ان الفنان احق الناس بالعيش مع الجمال، والاستمتاع به ، لانه هو وحده من يتذوقه ، ويعرفه ، ويدل الناس عليه ويظهر روعته لهم ، بل هو منقذه ومخلصه،ولكن لابد من ان يشقى به ويتألم ويحرم ليحظى به اخيرا .

ان المسرحية تتم بشكل غير واع عن احساس (الهنداوي) بحاجة الفنان الى الالم وقناعته بأن الفن سابق على الواقع . فلابد للفنان من ان يحرم من الواقع ، ويشقى به ويتألم ، ليتخيله ، ويبدعه على هواه . واذ يفعل ذلك ، ينقذ الواقع من الحكم عليه بالفناء اذ يمنحه الخلود . وعندئذ يسلس له الواقع القياد ، ويسلمه ذاته ليحيا به في نعيم بعد شقاء ، ويعب منه ، وهو الفنان ، الذي لايرتوي ولايشبع .

و (بيجماليون) هي المسرحية التي اكتسب بها (الهنداوي) شهرته . فلقد نشرت في مجلة (المقتطف)(١) القاهرية ، سنة ١٩٤٢ ، وصادف نشرها نشر مسرحية (توفيق الحكيم) الذي تحمل العنوان نفسه . فانعكس عليها من شعاع مسرحية (الحكيم) مثل ما ينعكس على القمر من شعاع الشمس ، فتألقت ، ولا سيما بعد ان كتب عنها (حسن كامل الصيرفي)(٢) في مجلة (المقتطف) أيضا مجريا مقارنة بينها وبين مسرحية (الحكيم) .

والمسرحيتان تقومان على اسطورة اغريقية تروي ان « بيجماليون ملك قبرص كان مثالا بارعا ، وذات يوم عزم على أن يصنع صورة لفتاة صغيرة ، غاية في الجمال ، وقد اطلق عليها اسم جالاتيا ، فلما راعه جمال ما صنعت يداه توسل الى افروديت إلهة الحب أن تنفث نفثة الحياة في الرخام البارد ، وذات يوم تحركت نفس بجماليون لتقبيل شفتي التمثال وفي تلك اللحظة نفثت إلهة الحب نفثة الحياة في الجسم المقدود ، وقد أثبتت جالاتيا انها من حيث هي كائن حي اكثر جمالا منها عندما كانت عملا فنيا ، ومع مرور الوقت صار بجماليون زوجا لها »(٣) .

---

(١) هنداوي ، خليل « بيجماليون » مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد اغسطس ١٩٤٢ ونشرت ثانية في مجموعته (سارق النار) ص ٧٧ بعنوان « المثال التائه » .

(٢) الصيرفي ، حسن كامل « بيجماليون » مجلة المقتطف ، القاهرة ، عدد يناير ١٩٤٣ ص ٧١ .

(٣) اسماعيل ، د. عز الدين ، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط . ثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٢٧١ .

ويبدو من التعسف البحث عن تأثر احد الكاتبين بالآخر ، فقد ظهرت المسرحيتان في وقت واحد وبينهما بعد ذلك اختلاف كبير ، فمسرحية (الحكيم) طويلة تقع في اربعة فصول ، على حين أن مسرحية (الهنداوي) قصيرة ، تقع في فصل واحد ، لا يستغرق اكثر من خمس صفحات . وقد اكد (الهنداوي) انه لم يتأثر (بالحكيم) وان لم يكن بحاجة الى تأكيد ذلك ، فقال : « وليس غريبا أن يتلاقى كاتبان على موضوع واحد ، وقديما قال المثل : « قد يقع الخاطر على الخاطر ، كما يقع الحافر على الحافر » ولكني احب ان أزيد على هذا المثل : « ويبقى مستقلا بنظرته كل ناظر »(١) .

وما يقوله (الهنداوي) حقيقة ، فمسرحية (الحكيم) « هي تصوير للحيرة التي تلازم الفنان ، والقلق الذي يساوره ، فلا يهدأ ، لأن نظره يتبع الأفق كلما امتد ، فهو لا يرضى بما هو فيه لانه يطالب ما هو اسمى ، فاذا ارتفع الى هذا ، وجد رغبته اسمى اما مسرحية خليل هنداوي فهي تصوير لما يجده الفنان من راحة في الوهم لا يستطيع ان ينالها في ضوء الحقيقة »(٢) .

فاذا كان (الهنداوي) قد رأى في الفن ، في مسرحيته (فريني) انقاذا ، وخلاصا ، من مشكلة الحياة ، فانه في مسرحيته (بيجماليون) يرى في الفن بديلا من الحياة ، بل يرى فيه عالما يجب أن يعيش فيه الفنان وحده بعيدا عن المجتمع وما هذا الموقف الا تعبير عن هرب من الواقع ، لم يستطع الفنان التلاؤم معه ، الى واقع وهمي خاص ، يصنعه بنفسه ولنفسه . ان صنع عالم من الخيال ، عمل سهل لا يحتاج الى معاناة قاسية ، كالتي يحتاجها صنع عالم في الواقع ، حقيقي .

(١) هنداوي ، خليل ، انا والمسرحية ، ص ١٧ .
(٢) الصيرفي ، حسن كامل ، بيجماليون ، مجلة المقتطف ، ص ٧١ .

ان (الهنداوي) في فنه ، وفي موقفه من الفن ، يقدم للفنان مجالا لقول أحد المفكرين : « الفنون هرب من الواقع ، فهي تتيح للفنان مجالا يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق ، في مادة طيعة ، وقد تكون المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر او الموسيقي مشاكل صعبة ، لكنها قابلة للحل ، وهو يجد في حلها نوعا خلابا من الغبطة ، والموسيقي مثل العالم الرياضي ، يعيش في دائرة معقدة ، وان كانت طيعة لينة العريكة ، انها دائرة فسيحة ، وهمية ، وميتافيزيقية ، ومع ذلك ففيها يستطيع عقله ان ينطلق ويعمل في حرية ، وتقدر ملكاته على ان تجد سلامها ووئامها . وقد لوحظ أن الفنانين كثيرا ما يعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادية تبدو لهم مشاكلها كليلة او محيرة وان عقولهم المدربة على التكيف مع دائرة واحدة جميلة بقدر ما هي صغيرة ، لتشعر بالغربة وعدم الالفة في هذه الحياة التي لا نظام فيها »(١) .

* * *

والمسرحية التي عبّر فيها (الهنداوي) عن موقفه من الانسان وقد طارت بها شهرته ، هي المسرحية التي جعلها أول مسرحية في مجموعة مسرحياته الاولى التي حملت عنوانها ، وهي (سارق النار)(٢) .

والمسرحية مستوحاة من أسطورة « بروميثيوس » الاغريقية ، التي « تروي أن بروميثيوس ويميزه الاسم كرجل ذي بصيرة ، كان قد سرق النار من (أوليمبوس) واخفاها في قصبة جوفاء ، واحضرها الى الانسان على الارض . فلما عرف ذلك (زيوس) أراد معاقبته فأمر (هيفايستوس) ان يصنع المرأة الاولى (باندورا) لتكون بلية للبشر ، ووهبتها الآلهة كل جمال ظاهري ، كما وضعوا فيها الخداع والمداهنة والمكر والخبث ، فأخذها (هيرميس) الى (ابيميثيوس) شقيق (بروميثيوس) الذي

---

(١) إدمان ، إروين ، الفنون والانسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب مكتبة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٧ ــ ١٨ .

(٢) الهنداوي ، خليل ، سارق النار ، ص ٧ ــ ٢٨ .

اتخذها زوجة ، وكان معها صندوق ، قدم اليها هدية ، فلما دفعها الفضول الى فتحه ، هربت منه جميع الشرور ، فاسرعت (باندورا) واغلقته في الوقت المناسب ، قبل أن يهرب الأمل ، فرأى (زيوس) أن يضاعف العقاب ، فشد وثاق (بروميثيوس) الى صخرة فوق جبل (القوقاز) حيث كان يتعيش نسر على كبده بالنهار ، ثم يسترجعه (بروميثيوس) من جديد بالليل واخيرا قتل (هرقل) النسر واطلق سراح (بروميثيوس)»(١) .

ان المسرحية تؤكد ان الانسان لا يمكن له ان يحقق ذاته ــ انسانا ــ الا بتمرده على الآلهة ، مثل (بروميثيوس) ، وممارسته عملية الخلق ؛ ومعاناته بعد ذلك العذاب والشقاء والمسرحية تحقق في (بروميثيوس) المتمرد ، سارق النار ، ما كان قد اعلن عنه (نوبخت) كبير السحرة : في مسرحية (هاروت وماروت) من رغبة في دفع الانسان الى التمرد ، حين قال : « لا اريد ان يعتقد الانسان بأن في السماء من هو اسمى منه لا نزال نعتقد بان كل شيء في الوجود هو خادم للانسان ، لأن الانسان غاية الوجود »(٢) .

ان (بروميثيوس) كما يصوره (الهنداوي) يتمرد على الآلهة ، ويسرق النار المقدسة ، سر الخلق ، ليحقق انفصاله عن عالم الآلهة ، ويحقق ذاته ، انسانا ، يمارس عملية الخلق ، والاضطراب ، والتعامل مع الآثام والأمراض والعاهات . وهو اكثر ابداعا من الآلهة ، فهي تخلق خلقا ناقصا ، تحمله الشر والمرض والفناء ، وهو يخلق عالما بريئا لا شر فيه ولا فساد .

* * *

(١) مجهول ، معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة امين سلامة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط . اولى ، ١٩٥٥ ص ١٠٠ ؛
Hamilton, Edith, Mythology, Amentor Book, New York, 1969, P. P. 75 - 78 .

(٢) هنداوي ، خليل ، هاروت وماروت ، ص ٧٥ ؛

و (زهرة البركان)(١) هي المسرحية التي تصدرت مجموعة مسرحيات (الهنداوي) الثانية ، ومنحتها عنوانها ، مثلما تصدرت (سارق النار) مجموعة مسرحياته الاولى ومنحتها عنوانها ، وبين صدور هذه المجموعة، وصدور تلك ، ما يبلغ عشرين عاما ، فقد صدرت (سارق النار) سنة ١٩٤٥ على حين صدرت (زهرة البركان) حوالي سنة ١٩٦٠ .

واذا كان (بروميثيوس) في مسرحية (سارق النار) قد سرق النار، وهبط بها من السماء الى الارض ، ليمارس بها الخلق ، فانتشرت في الارض الحرائق ، وعمت الشرور والآثام ، فان (بروميثيوس) في مسرحية (زهرة البركان) هي طريق العودة الى السماء ، والتكفير ، بعد ان كانت ليخلص الانسانية ، وهو بعد ذلك راغب في الحب لا في الخلق . ان (زهرة البركان) هي طريق العودة الى السماء ، والتفكير ، بعد ان كانت (سارق النار) طريق الهبوط من السماء والتمرد .

ان (بروميثيوس) الذي شمخ الى الاعالي ، كي يكون (سارق النار) يتطامن وينحني الى الارض ، كي يقطف (زهرة البركان) فهو هنا اقل ثورة ، واقل جموحا ، واقل عنادا ، بل هو متطامن ، خاضع ، يذهب الى الآلهة ، يعتذر اليها ، بعد ما راى النار التي سرقها قد دمرت كل شيء وها هو يدفع الثمن غاليا ، فتذهب حبيبته (هليوس) ضحية وان كل ما يرجوه ان تنطفيء تلك النيران ، بعد ان كان يطمح الى تأجيجها .

ولكن (بروميثيوس) محب للانسان أبدا ، فهو في (سارق النار) ثائر متمرد على الآلهة من أجل الانسان ، وهو في (زهرة البركان) تائب خاضع للآلهة من اجل الانسان لقد ثار في الاولى ، وسرق النار ، كي يمنح الانسان ما يحقق به ذاته ، بتمليكه النار قوة الخلق ، وقد فعل، ولكن الناس هم الذين أساؤوا استخدام تلك القوة ، وجروا عليه الآثام،

---

(١) هنداوي ، خليل ، زهرة البركان ، دار الثقافة ، دمشق ، بلا تاريخ ، (حوالي ١٩٦٠) ١٤×١٢ سم ٨١ صفحة وتضم ٦ مسرحيات .

فعاقبته الآلهة ، وارسلت عليه العلل والأمراض ، ولم تترك له سوى الامل ولقد تاب في الثانية ، واستغفر الآلهة ، كي يخلص الناس من النار، فذل وخضع وندم من اجلهم ، وضحى بحبيبته ، لاجلهم ، ولذلك ، استحق بعد ان عانى تلك الآلام أن يتطهر من الآثام ، ويصفو ، ليغدو الانسان ، ويرقى عندئذ الى السماء ، مثلما هبط منها .

ان المسرحيتين تؤكدان نبل الانسان ، وسموه ، وروعة خلقه ، وقدرته على تحقيق ذاته ، وتحقيق خلاصه ، من خلال ما يعانيه ، في الواقع ، من آلام وعلل وأمراض ، بفضل ارادته، وطموحه ، وهو مايجعله خليقا بصفة الانسان . على حين تدين المسرحيتان الآلهة ، وتظهرها وقد الحقت بالانسان الآلام والشرور والامراض ، ثم تخلت عنه ، وتركته وهي في الحالتين ناقصة الخلق ، مشوهة ، وبذلك يظل الانسان أرقى منها ، فهو كامل الخلق ، قادر على السمو ، وهو بعد الانسان ، كما أقرت بذلك الآلهة نفسها .

ولكن ــ بعد ان حقق الانسان ذاته ، كما اراد له (الهنداوي) من خلال بروميثيوس الذي قطف (زهرة البركان) إلام سيؤول هذا الانسان؟ وماذا سيحل به ؟ هل سيبقى في سكون ؟ وماذا سيشغله بعد أن تمرّد على الآلهة ، ونال منها الاعتراف به ؟ هـذا ما ستجيب عنه مسرحية (الهنداوي) التالية ، وهي (سيزيف) .

* * *

ظهرت مسرحية (سيزيف)(١) (للهنداوي) بعد صدور مجموعته المسرحية الثانية ، (زهرة البركان) ، فقد نشرت في مجلة المعرفة ، الدمشقية سنة ١٩٦٢ ، وفيها يقدم الانسان وهو يحاول الالتفات الى

(١) هنداوي ، خليل ، سيزيف ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ٦ ، ١٩٦٢ ، ص ٩٥ – ١٠١ .

واقعه ، ليبني ويزرع ويعمل ، ولكن الانسان يفاجأ بأنه ما يزال محاصرا بالآلهة ، فهي تتخذ منه الهية لها ، تتسلى بتعذيبه ، فيدرك ان عذابه ابدي مستمر ، ما دام ثمة آلهة ، ولكنه لا يستسلم ، ولا يخضع ، بل يظل محافظا على روح التمرد والثورة ، وهو محكوم بالعذاب الابدي .

والمسرحية مستوحاة من اسطورة (سيزيف) التي تروي انه راى (زيوس) وهو يخطف (إيجينا) فاطلع والدها على جلية الامر ، فارسل (زيوس) وهو في ثورة غضبه ، (ثاناتوس) (ملك الموت) ليعاقب (سيزيف) ولكن هذا دبر خطة لتقييده في سلاسل ، وخلص (زيوس) (ثاناتوس) ومنحه الحرية المطلقة على (سيزيف) الذي امر زوجته الا تقوم بمراسم الدفن بعد مماته ، ثم أخبر (سيزيف) (بلوتو) في (هاديس) (عالم الموتى) عن إهمال زوجته له ، فسمح له بالعودة الى الارض ، ففعل وظل حيا حتى مات بالشيخوخة ، ثم عوقب في (هاديس) وكان عليه ان يدفع صخرة الى اعلى احد التلال ، فاستطاع القيام بهذا العمل بعد ان بذل مجهودا كبيرا ، ولما وصل الى القمة فلتت من قبضته وتدحرجت ، وكلما وصل بها الى قرب القمة تفلتت منه ، وهكذا كان يضطر الى اعادة المحاولة الى الابد »(١) .

وهكذا ينتهي الانسان عند (الهنداوي) في مسرحيته (سيزيف) الى شقاء سرمدي ، يعيش به حياة عابثة ، يتكرر فيها التمرد ، تكررا لا نهاية له ، فالانسان محاصر بالآلهة ، وليس ثمة اخيرا غير الخضوع ، لوجود عبثي شقي ، ولكنه خضوع لايخلو من عزة وإباء ، وهي آخر ما للانسان من عزاء .

وبذلك يكون (الهنداوي) قد هوى بالانسان من ذروة التمرد على كل شيء حتى الآلهة ، الى حضيض الخضوع للوجود العبثي ، الذي تتلهى

(٢) مجهول ، معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٢٨ .
Hamilton, Edith, Mythology, P. 134 .

به الآلهة ، ولكنه ظل في كل الاحوال ، مؤمنا بالانسان ، بل مقدّسا له ، فقد جعله ابدا حاملا لروح التمرد ، الذي يحقق بـه ذاته ، حتى في خضوعه .

وهكذا استوحى (الهنداوي) في سورية ، الاساطير ، ولا سيما الاغريقية فصدر عنها ، ليعبر من خلالها عن افكار كلية مجردة ، تدور حول الانسان والفن ، وكان ينزع في افكاره منزعا رومانسيا ، يهرب به من الواقع ، ويعبر عن ايمانه الكلي المطلق بالانسان الذي يحقق ذاته من خلال الألم والخيال ، وما الفن عنده ، بعد ذلك الا جسر يعبر عليه الانسان ، الى خلاصه ، وقوام الجمال عنده هو البعد عن الواقع ، والإغراق في الخيال ومعانقة المطلق ، ولقد كان فيما قدّمه رائدا مجددا ، استطاع ان يخرج المسرحية العربية في سورية من الشعر والتاريخ الى النثر والاسطورة ، ولكنه بَعُدَ بها عن الواقع ، واغرقها في ذهن مجرد ، وكان متأثرا في ذلك (توفيق الحكيم) ، وان كان يختلف عنه في المستوى الفني . فمسرحيات (الهنداوي) حواريات نثرية قصيرة ، ضعيفة البناء ، لا صراع فيها ولا فعل ، ولا تطور ، وتعتمد السرد والحوار في الدرجة الاولى ، ولا تصلح للعرض على خشبة المسرح .

* * *

ذلك هو (الهنداوي) ممثل الاتجاه الاول ، في الصدور عن الاسطورة في سورية ، باعادة صياغتها ، في تحوير قليل أو كثير ، واخضاعها لفكرة ذهنية مجردة ، تعبر عنها ، غير مرتبطة بالواقع ، فهل كان في هـذا الاتجاه وحده ؟ وهل كان له تأثير في غيره ؟

ثمة شاعر ، وكاتب مسرحي ، يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه (الهنداوي) ولكنه يتميز عنه بقدرته على تفجير طاقات الاسطورة ، وبعثها حية ، تنبض بحرارة وتتصاخب فيها المشاعر والانفعالات ، على الرغم من أنها موظفة ايضا في خدمة فكرة ذهنية مجردة لا ترتبط بزمان

او مكان ، هذا الشاعر ، والكاتب المسرحي ، هو الدكتور (عمر النص) الذي يسهم في هذا الاتجاه بمسرحيته (شهريار)(١) .

و (شهريار) مسرحية نثرية طويلة ، مستوحاة من قصص الف ليلة وليلة ، فهي قائمة على قصة الملك (شهريار) الذي كان قد خرج الى الصيد مع وزيره، فجعل الوزير يحدثه عن النساء، وخيانتهن لأزواجهن، فأثار شكوك الملك ، فترك رحلة الصيد ورجع قافلا الى القصر ، ودخل على زوجته ، التي كان يحبها حبا جما ، فوجد عبدا أسود في مخدعها ، فقتله وقتلها ، ثم آلى على نفسه ان يخلو كل ليلة بعذراء ليسلمها في الصباح الى الجلاد ، ومضى يقتل في بنات المدينة ، حتى كانت ليلة زُفّت فيه اليه (شهرزاد) ابنة احد وزرائه ، فاستطاعت بذكائها ، وحيلتها ان تؤجل قتلها باستمرار بما كانت تروي له من حكايات ، تقطعها في لحظة شائقة ، وقد ظلت على هذه الحالة الف ليلة ، شفي بعدها الملك من دائه ، واحس بخطئه ، فاقلع عن القتل ، وسكن الى (شهرزاد) .

لقد اكدت المسرحية ان الانسان نقي في جوهره ، ولكنه محكوم بنقص في طبيعته يفرض عليه الخطأ ، ويجره اليه ، ولكنه يندم على الخطأ ، بعد ان يقع فيه ، ويظل يتألم ويشقى ، باحثا بنفسه عن القصاص ، الذي تنكشف له فيه الحقيقة ، والذي يكفر به عن ذنبه ويعود الى طهره وصفائه ، ودافع الانسان الى ذلك كله ، هو عيشه بين الناس ، واحساسه بحاجته اليهم ، وحاجتهم اليه ، وشعوره انه لا يستطيع ان يتواصل معهم الا في طهره وصفائه، لانه في الاصل يريد لهم الخير والنفع، ولا يمكن له ان يفعل ذلك وهو خاطىء آثم ، وبذلك يبدو اهتمام المرء بنفسه اهتماما بالمجموع ، فالانسان هو محور الكون ومنه يبدأ كل شيء ، ولا بد هو عائد الى صفائه وطهره ، ليحقق لقاءه بالجماعة .

---

(١) النص ، د. عمر ، شهريار ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ١٩٦٦ ، قطع وسط ، ١٤٢ صفحة .

ولقد استطاعت المسرحية ان تصور شخصية (شهريار) بنجاح كبير، فظهرت شخصية حية ؛ ذات أبعاد قوية واضحة ؛ لها نبض ودفء ؛ ولها قوة وتأثير ، وهي شخصية نامية متطورة ، وان كانت في الحقيقة شخصية تاملية ؛ قليلة الافعال ، منفعلة غير فاعلة ، هي أقرب الى المرض منها الى الصحة . ولقد زودت المسرحية الادب العربي بشخصية يمكن ان تنشأ حولها دراسات عـدة ، تشبه (أوديب) في فراره من قدره ، ولقائه به ، ثم في حاجته الى معرفة الحقيقة ، كما تشبه (هاملت) في تردده ، وعذابه وفي طول تأمله وتفكيره ، بل جنونه ، وفي بحثه عن القصاص لعمه ، وتشبه (راسكولينكوف) في شعوره بالاثم ، واحساسه بالذنب ، وفي مرضه ، وهذيانه ، وفراره الى ذاته ، واغراقه فيها ، وهو العقاب للجريمة التي ارتكبها ، كما تشبه (فاوست) في ضياعه وقلقه وشكه ، ووقوعه في الآثام ، واغراقه في المتعة والجريمة ، ثم في تطهره وتطلعه الى النور ، والآخرين .

التعبير عن الواقع من خلال الاسطورة :

الاتجاه الثاني في اتخاذ الاسطورة مصدرا للعمل المسرحي ، هـو الاتجاه الذي سمي خلق الاسطورة ، ووصف بأنه اعادة إحياء لهـا ؛ ويتمثل في خلق حبكة ، تشير الى اسطورة ما ، ويمثل هـذا الاتجاه (سعد الله ونوس) .

و (سعد الله ونوس) لا يقتبس الاسطورة كما كان (الهنداوي) يفعل ، ولا يرمز بها ، كما فعل (ابن ذريل) ولا يحييها كما فعل (عمر النص)وانمايرتبط بالاسطورة ارتباطا خاصا ، يختلف من مسرحية الى مسرحية ، ويدل على بحث دائم عن الشكل الافضل .

ولسعد الله ونوس ضمن المرحلة المحددة للبحث اربـع مسرحيات صدر فيها بشكل ما ، عن الاسطورة ، وهي :

مادوز تحدّق في الحياة	١٩٦٣
الجـــــراد	١٩٦٥
مأساة بائع الدبس الفقير	١٩٦٥
الرسول المجهول في مأتم انتيجونا	١٩٦٥

والمسرحيتان الاخيرتان تشكلان ثنائية واحدة ، وهما منشورتان ، مع المسرحية الثانية في مجموعته : « حكايا جوقة التماثيل » وقد منحهما معا ، عنوان المجموعة نفسه ، اما المسرحية الاولى ، فهي منشورة في مجلة الآداب .

* * *

و (مادوز تحدّق في الحياة)(١) هي اول مسرحية منشورة لـ (سعدالله ونوس) وهي تعرض لما يصطرع في وجود الانسان من قوى متناقضة ؛ يمثلها العلم والفن والحب والسلطة ولعل اكثرها خطرا على الانسان : السلطة ، ولعل الاكثر خطرا عليه ، هو عدم مبالاته هو نفسه بما يدور حوله .

والمسرحية تصور بيئة يتناحر فيها العلم والفن ، بتحريض من حاكم مستبد يسيطر على تلك البيئة ، ويصطنع الخلاف والتباعد بين قواها وفعالياتها ، ليحفظ لنفسه السيطرة فيسعى الى القضاء على الفن ، واستخدام العلم في تثبيت ملكه ، ولا يبالي بعد ذلك بعواطف ابنته ، فيوظفها في خدمة مآربه ، متوسلا الى ذلك بالتزييف والدجل والرياء مما يقود في النتيجة الى تدمير الانسان ، بما صنعت يداه .

وفي بيئة تعمل فيها كل القوى ، متنازعة ، على تأكيد ذاتها ، منفردة ، في تناحر ، وتصارع ، من اجل سيطرة فرد ، ولا تعمل ، متعاونة ، في

(١) ونوس ، سعد الله « مادوز تحدق في الحياة » مجلة الآداب ، بيروت العدد ٦ حزيران ١٩٦٣ ص ٣٤ – ٤٠ .

الاتفاق ، لتحقيق ذاتها ، مجتمعة ، في تعاون وعدل ، تحقق بـه ذات الانسان ، وحريته ، وكرامته .

فالفنان يتوسل بفنه الى امتلاك قلب (فينوس) وهزيمة خصمه العالم ، والعالم يفعل الشيء نفسه ، متوسلا اليه بعلمه ، والحاكم يستخدم ابنته ، ليسيطر بها على العالم ثم يستخدمه في تمكين حكمه ، وتوسيع نفوذه ، والوزير يغري الحاكم بذلك ، وهو يبغي الى القفز على الحكم من بعده .

وتبدو السلطة المستبدة ، وحدها ، هي المسؤولة عن ذلك كله ، ويمثلها الحاكم الفرد المسيطر ، فهو الذي اصطنع الخلاف بين العلم والفن ، وزيف الحب ، وجعل كل شيء في خدمة هواه ، احتجزه لنفسه ، وجمده ، ثم دمره ، مثله مثل (ميدوز) الساحرة التي تزعم الاساطير انه كان يتحول الى حجر ، كل ما تقع عيناها عليه .

* * *

المسرحية الثانية (لسعد الله ونوس) في الاتجاه نحو اتخاذ الاسطورة مصدرا هي مسرحيته : (حكايا جوقة التماثيل) وتتألف من جزأين ، الاول : (مأساة بائع الدبس الفقير)(١) والثاني : (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا)(٢) .

والمسرحية تصور في الجزء الاول المواطن العادي البسيط الساذج الفقير وهو يسحق سحقا ، ويسوّى بالارض ، تحت اقدام المخبرين ،

(١) ونوس ، سعد الله ، ماساة بائع الدبس الفقير ، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد ٢ شباط ١٩٦٥ .
ونشرت ثانية في : حكايا جوقة التماثيل ، ص ١٢٧ ــ ١٧٠ .

(٢) ونوس ، سعد الله ، حكايا جوقة التماثيل ، ص ١٧١ ــ ٢١٧ .

رجال السلطة ، واعوانها على حين تصور في الجزء الثاني صمود الانسان ، رمز المدينة ، امام بغي السلطة وتمسكه بروحه الاصيلة ، وعندئذ يتلوى رجل السلطة ، وينهار ، متآكلا ، بنخر داخلي . فالمسرحية بجزأيها ، ذات صبغة سياسية ، جريئة .

وهي ترتبط بالاساطير ، من خلال اشاراتها الى المسرح الافريقي ، واستخدامها جزئيات وعناصر منه ، بطريقة جديدة ، ترتبط من خلالها في آن واحد ، بالواقع ، الحاضر وبالماضي الاسطورة ، لتؤكد استمرار كفاح الانسان ، وتحديه لقوى البغي والظلم سواء اكانت القدر ، ام السلطة .

ففي الجزء الاول من المسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) يتم تصوير مأساة فقير بائس ، خرج من بيته في الصباح الباكر ، يسعى على رزق عياله ، يبيع دبسه الحلو فعثر به مخبر ، فظل يراوغ ، حتى قاده الى التعبير عن شعوره بالتذمر ، وعندئذ سيق الى قبو التعذيب ، حيث غاب فيه بضعة اشهر ، خرج بعدها محطم القدم ، ومرة اخرى مضى في الصباح ، يسعى على رزق عياله ، واذا المخبر نفسه يلتقيه ، فيجره بعد مراوغة الى التعبير عن شعوره بالتذمر ، فيساق ثانية الى قبو التعذيب ، ويمضي فيه بضعة اشهر اخرى ، ثم يخرج ، لتتقاذفه اقدام المخبرين ، من رصيف الى رصيف ، ثم ترمي به على الارض ثم تطؤه وطأ حتى ينسحق ، ويتلاشى .

تلك هي (مأساة بائع الدبس الفقير) التي كتبها (سعد الله ونوس) في القرن العشرين ، بعد الميلاد ، لتشير الى (مأساة اوديب الملك) التي كتبها (سوفوكليس) قبل الميلاد ، باربعة قرون ، واذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولغة كبيرة ، فان بينهما نقاط تشابه اكبر ، في العناصر والمراحل والاحداث .

فلقد خرج (اوديب) من (كورنثوس) باحثا عن الحقيقة ، فارا من القدر فقادته اقدامه الى قدره ، في (ثيبه) ، ليقتل أباه ، ويتزوج أمه ،

ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها ذميما مدحورا ، امام سيطرة الآلهة ، التي كسرت صلفه وكبرياءه .

ولقد خرج (خضور) من بيته ، باحثا عن رزقه ولم يغادر مدينته ، فقاده المخبرون الى اقبية التعذيب ، ولم يقترف شيئا ، ليلقى فيها الهوان ، ويذوق المر ثم يخرج منها محطم الجسم والنفس ، ثم يسحق تحت اقدام المخبرين ، وهو البسيط الساذج المتواضع .

الآلهة هي التي تحدت (اوديب) وهو الفتى القوي الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف ، والمخبرون هم الذين تحدوا (خضور) وهو الطيب الفقير الساذج البسيط .. (اوديب) حل اللغز ، وقتل الوحش ، وقتل والده ، وارتكب الفحشاء مع امه وحاز الملك ، ثم فقا عينيه بيديه ، واختار لنفسه المنفى . و (خضور) لم يفعل شيئا البتة فهو طيب ، لا يفعل شيئا ، لا يتدخل في السياسة ، ولا يؤذي احدا ، ولا يفحش على جار ، ولا يفكر بشيء حتى رزق يومه لا يكاد يحصله ، وكان جزاؤه ان سيق مرغما الى اقبية التعذيب ، ثم سحق سحقا .

(أوديب) بطلٌ ، يتحدى الآلهة ، ويصارع القدر ، ثم يصنع نهايته بيديه ويختارها لنفسه اختيارا ، و (خضور) انسان عادي يخاف السلطة ، ويهرب منها وهي تصنع نهايته ، وتضع حدا لوجوده .

واذا كان سقوط (أوديب الملك) يثير الاحساس بالروعة ، ويحقق معنى المأساة لانه كان تحدّى قدرَه ، وقاومه ، وحقق ذاته ، ثم اختار مصيره بنفسه ، وكان شجاعا جريئا فان سقوط (بائع الدبس الفقير) لا يشبه سقوط (أوديب الملك) في شيء ، فهو يثير الاحساس بالمقت والازدراء ، لانه بائس ، مسكين ، متواضع ، مهزوم ، منسحب ، لا يحمل قضية ، ولا يتحدى ، ويستسلم ، الاستسلام كله ، فيسحق وهو ضعيف مهزوم .

ولكن العسف الذي لحق بـ (خضور) الفرد البسيط الساذج ، في (مأساة بائع الدبس الفقير) امتد وطغى ، حتى شمل المدينة كلها ، في (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) وترمز الى هذا العسف الذي امتد وطغى حتى شمل المدينة الفتاة (خضرة) التي اغتصبت مرات ، من قبل الحكام المتتالين ، وآخرهم المخبر ، الذي انقلب على اسياده ، واصبح في موقعهم وها هو يهم بافتراس (خضرة) رمز المدينة كلها ولكن العسف، وقد امتد وطغى ، لم يبق من الممكن له ان يستمر ، امام صمود المدينة لانه يحمل في داخله بذور فنائه ، فها هي المدينة التي ترمز اليها (خضرة) تصمد وتأبى وتصد ، وتقاوم مقاومة سلبية ، عمادها الرفض والاستنجاد، باصالة المدينة وعراقتها ، المتمثلة في تراثها الروحي ، من حكايات الجارة التي لا تنتهي ، ان العسف هنا لا يستطيع أن يمتص اصالة المدينة ، وان انتهاكه ظهرها لا يستطيع ان يمس جوهرها في شيء ، وها هو الصبي ، الذي يظهر ثلاث مرات ، ليقطع لسانه ، ثم يجتث من جذوره ، ثم يقتل ويفرم جسمه ، يظل في النهاية سليماً معافى ، انه روح المدينة واصالتها ، ومستقبلها المتجدد الدائم الشباب ، الذي هو أقوى من عسف الباغين ومن تسلطهم ، ان عسف هؤلاء يحمل في داخله بذور فنائه وينخر فيه الدود ، ويتآكل ، ثم يسقط ، على حين تظل (خضرة) رمز المدينة ، صامدة .

واذا كانت (مأساة بائع الدبس الفقير) قد اشارت بشكل غير مباشر الى مسرحية (مأساة أوديب الملك) لـ (سوفوكليس) فان (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) تشير بشكل غير مباشر ايضا الى مسرحية (سوفوكليس) التالية لمسرحيته (مأساة اوديب الملك) وهي مسرحية (انتيجونا) .

فلقد وثب المخبر على السلطة ، عند (ونوس) في (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) مثلما تولى (كريون) الملك من بعد (أوديب) ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة ، ويمارس فيها الاغتصاب ، والعنف والقتل ، مثلما راح (كريون) يطبق اشد القوانين عسفا على (ثيبة) ومثلما صمدت

(انتيجونا) في وجه (كريون) وتحدت امره فدفنت اخاها ، متمسكة بالقيم الروحية ، كذلك صمدت (خضرة) وتحدت المخبر وتمسكت بالروح الاصيلة لمدينتها ، واذا كان (تريسياس) رسول الآلهة ، لم يفلح في انقاذ (انتيجونا) فان الفتى الرسول المجهول ، قد استطاع ان ينقذ (خضرة) . وكما هزم (كريون) فنكب في والده وزوجته ، ودمّر من الداخل ، كذلك هزم المخبر واصيب بحك في جسده ، تآكل من الداخل وانهار .

وبذلك يكون (سعد الله ونوس) قد صنع في كل من جزأي مسرحيته (حكايا جوقة التماثيل) حبكة تشير بشكل ما الى حبكة مسرحية اخرى قديمة قائمة على الاسطورة فالجزء الاول من مسرحيته (مأساة بائع الدبس الفقير) يشير في عناصر حبكته الى عناصر حبكة مسرحية (مأساة اوديب الملك) القائمة على اسطورة (اوديب) والجزء الثاني من مسرحيته (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) يشير في عناصر حبكته الى عناصر حبكة مسرحية (انتيجونا) القائمة على اسطورة (انتيجونا) وهو يشبه في ذلك (برناردشو) في مسرحيته (بجماليون) التي تشير عناصر حبكتها الى عناصر اسطورة (بيجماليون) المعروفة .

ولقد كان صدور (سعد الله ونوس) في مسرحيته عن الاسطورة الاغريقية صدورا مدروسا ، يدل على وعي وذكاء ، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة . فلقد تمثل الاسطورة ، ووعاها ، وغابت في اعماق نفسه وحين كتب مسرحيته ، كانت الاسطورة قريبة منها ، بقدر ما كانت بعيدة عنها ، فهي تستوحيها ولا تقتبسها ، وتصدر عنها ، في غير تأثر ، اذ تمتلك مسرحيته استقلالها ، وذاتها ، وشخصيتها ، ويمكن للمؤلف او غيره ان ينكر ، بسهولة ، كل ما ورد من اقامة للعلاقة بين (مأساة بائع الدبس الفقير) و (مأساة اوديب الملك) ، او بين (الرسول المجهول في مأتم انتيجونا) و (انتيجونا) ، ولكن امكان الانكار هذا يدلّ نفسه على صدور المسرحية عن الاسطورة ، ولكنه الصدور الذكي الذي يشير ولا يتأثر ،

ويستوحي ولا يقتبس ، ويظل محتفظا للعمل بشخصيته واستقلاله مما يزيده ذلك الصدور غنى وعمقا .

* * *

وواضح ان (سعد الله ونوس) يرتبط ، من خلال الاسطورة ، بالواقع السياسي المحلي ، ارتباطا قويا ، وواضحا ، فيه حدة وعنف ، وفيه جراة وبسالة ، وهو ما لم يسبقه اليه احد من الكتاب الذين صدروا عن الاسطورة ، فقد كانوا يوظفونها في التعبير عن افكار كلية مجردة ، لا ترتبط بالواقع بشيء . بل ان احدا من كتاب المسرحية في سورية عامة لم يسبقه الى الارتباط بالواقع السياسي المحلي ، يرتبط به ، بمباشرة ، وقوة ، وحده مثل ما ارتبط به هو وعبر عنه في جراة باسلة .

وبذلك يمثل (سعد الله ونوس) اتجاها جديدا مخالفا للاتجاه الذي كان سائدا قبله ، بالصدور عن الاسطورة ، في التاليف المسرحي ، وهو ما كان يمثله (الهنداوي) خاصة ، (فالهنداوي) يهتم بالكلي ، والعام ، والمجرد ، ليعبر من خلاله عن الجزئي والخاص والمحدد ، منتقلا، كما صرح ، من الانسانية الى الانسان ، فاقدا بذلك الارتباط بالمحلي ، والتعبير عن الواقعي ، ليحلق في فضاء قضايا لا ترتبط بالواقع في شيء . على حين يقف (ونوس) على النقيض ، فهو ينتقل من الجزئي والخاص والمحدد ، ليعبر به عن الواقع ، ويرتبط بقضاياه مكتسبا صفات محلية تميزه ، وتبلغ به ، بعدئذ ، الكلي والعام والانساني ، من خلال الجراة والاصالة .

وهذا الاختلاف في الموقف الفكري ، بين (ونوس) و (الهنداوي) ، هو سبب الاختلاف بينهما في اسلوب التعامل مع الاسطورة ، والصدور عنها ، بل فهمها ايضا (فونوس) لا يستعير حبكة اسطورة ولا يتخذ منها شكلا يدعم به فكرته ، وانما يخلق قصة تشير الى اسطورة ما ، من غير ان يتقيد بقصة هذه الاسطورة ، بل انه يتخذ منها منطلقا يفجر بعده ما

لديه من طاقات ، فالاسطورة تمثل عنده خلفية ثقافية ، تظهر في عمق عمله الادبي ، باعتبارها جزءا من ثقافته ، لا جزءا من عمله ، ولا سيما في (حكايا جوقة التماثيل) وهو ما لا يفعله (الهنداوي) . (فالهنداوي) يستعير قصة الاسطورة ، بل يتبناها ويعيد عرضها ثانية بلغته ، واسلوبه، ولا يحدث فيها الا القليل من التعديل ، ليعبر بها بعد ذلك عن فكرته ، التي وجد لها شكلا جاهزا في الاسطورة ، يطرحها من خلاله طرحا مباشرا ، وهو شكل يحمل في طبيعته فكرة ليست بعيدة عن فكرة (الهنداوي) ، نفسها ، التي لا تختلف عنها الا قليلا .

* * *

وفي الاتجاه نحو الاسطورة ، الذي مثله (سعد الله ونوس) ، وهو الاتجاه الذي سمي بـ « خلق الاسطورة » تقع مسرحية فريدة ، ذات طابع متميز ، هي (الآكلون لحومهم) لـ (مطاع صفدي) ، وقد نشرت من غير تاريخ ، ولكن يبدو انها ترجع الى عام ١٩٥٩ .

والمؤلف يبتني في مسرحيته مدينة غريبة ، ذات انظمة وقوانين خاصة يحكمها سر مغلق ، اصطنعه اهلها ، وتصالحوا عليه ، كالوحش الرابض في باب (ثيبه) وهم يعيشون وراء اسوار مدينتهم ، في ليل دائم واثرة ضيقة ، ويحكم المدينة ملك ضعيف ، يعاونه في الحكم وزير ذكي، ويتولى المعارضة امير يدعي تمثيل الشعب ويتدخل في الحكم باسمه . والشعب في المدينة منقسم الى حيين ، شرقي وغربي : ر ما حيان في صراع ونزاع دائم ، لايوحدهما غير السر او الوحش ، الذي يفترس كل طفل يولد ، بعد شهر أو شهرين ، ثم تتم جلببة الابوين ، وبذلك يغدو كل امرىء في المدينة شبحا ، لايموت فيها ولايحيا ، ولايسعد ولايشقى ، ثم يدخل المدينة (غريب) ، فينكره الشعب ، ويطالب بخروجه ، على حين يحتويه الملك ، وتهواه ابنته ، ولكن من هو هذا الغريب ؟ ولماذا لايريده الشعب ؟ وما الذي سيفعله ؟

الغريب هو المخلص الذي سيأتي مع الغد ، ليرفض كل قيم العالم الخاطئة وانقساماته الضالة ، ويجترح نحو العدالة والحرية طريقا جديدا، يكون فيها انقاذ البشرية ، ولو بدمارها ، اذ من بعد دمارها ستبعث ثانية، نقية ، جديدة ، خالصة من الدرن .

والمسرحية تقوم على حبكة تشبه في بعض عناصرها اسطورة (اوديب) فاذا كان (لايوس) ملك (ثيبه) قد ارسل ابنه (اوديب) مع الخادم ليلقي به في العراء كي يموت ، بعد ان تنبأت له الالهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له ، فان الوزير في مدينة (الاكلون لحومهم) قد ارسل ابنه خارج المدينة، على العكس من (لايوس) ، ليضمن له السلامــة والنجــاة ، وكما عاد (اوديب) ودخل مدينته ، من غير ان يعرفها ، فكذلك دخل (الغريب) مدينته من غير ان يعرفها وكما قضى (اوديب) على الوحش القابع فــي الطريق الى (ثيبه) يفتك بأهلها ، فكذلك قضى (الغريب) على الوحش القابع في اعماق (الاكلون لحومهم) وانقذ مستقبل المدينة .

كما تشبه حبكة المسرحية في بعض عناصرها اساطير وقصصا مــن التاريخ كثيرة فكثير من القصص تروي ان ملكا او اخر كان يقتل الاطفال ولاسيما الذكور ، وقد ورد في القرآن الكريم ان فرعون مصر كان يذبح الاطفال الذكور ، فلما ولد موسى ، اوحى الله الى امــه ان تضعــه في التابوت ، فتلقيه في البحر ، فالتقطه موسى، ورباه في حجرة ، وكان على يديه خلاص مصر من طغيان فرعون (١) ، وتلتقي المسرحية بهذا في قتل الناس اطفالهم ، ليضمنوا لانفسهم الخلود ، كما تلتقي به في ارسال الوزير ابنه خارج المدينة وعودته اليها ليكون على يديه انقاذها .

فالمسرحية تستوحي اسطورة قتل الاولاد لضمان البقاء واسطورة الوحش الذي يتهدد المدينة ، فتدمج بينهما ، ثم تخرج باسطورة جديدة، وهي تستوحي ايضا اسطورة البطل المنقذ الذي يحمل الى خارج مدينته طفلا ثم يعود اليها رجلا ، ليكون على يديه انقاذها .

وهي تؤكد معنى الصراع بين الكائن الحي ، والفناء ، هذا الصراع الذي يثير في حالات مرضية الاثره ، وحب الذات ، والرغبة في التخليد، وهي تقدم ذلك الصراع من خلال نزوع الافراد نحو البقاء ، في مدينة مغلقة يقدم فيها الناس على الافتراس اولادهم رمز المستقبل ، استبقاء لذواتهم، كي يعيشوا في واقع عقيم ، لامستقبل له ، يقود الى فناء مؤكد .

والمسرحية لاتبقى في حدود المدينة المغلقة ، وانما تنطلق من داخلها الى العالم كله ، من خلال الرمز بها للعالم والشعوب ، فاذا المدينة هـي العالم وقد قلص . واذا الشعوب هي سكان المدينة ، وقد اختصروا ،واذا الحيان المختصمان في المدينة هما القوتان العظميان في العالم ، القـوة الراسمالية في الغرب ، واشياعها ، والقوة الشيوعية في الشرق ، واتباعها واذا الملك والامير مثل لكل انظمة الحكم في العالم وهي الانظمة التي تسعى، الى استمرار بقائها ، من خلال استمرار الشعب في انقسامه .

ان المسرحية تتعرض لقضية فكرية كبرى ، تمس العالم ، ومستقبله، فتعالجها باسلوب البناء الاسطوري ، فتسقط في الغموض والضبابية ، ويغيب عنها الوضوح الفكري الذي تحتاجه تلك الفكرة ، كما انها تعالج الفكرة من خلال منظور وجودي ، فتحولها الى قضية صراع الكائن مع الفناء فتثير الاحساس بالغربة والقلق وهو مالا تحتاجه الفكرة نفسها .

ان المسرحية تنتهي ، وقد رسخت في النفس فكرة خلاصتهـا ان لا خلاص الا بالدمار الشامل ، او الطوفان ، ليولد من بعده جيل جديد، وهو خلاص غيبي ، معجز غير حقيقي ، وهو يغيض الامل في النفس ، ويمتص الثقة ، ويثير الشعور بالخيبة والضياع ولاسيما حـين تنتهي المسرحية والغريب يقف بين الاطلال وحده ينتظر من يحاوره .

تقويم الاتجاه نحو الاسطورة لاتخاذها مصدرا :

وهكذا برز في حركة التاليف المسرحي في سورية ميل نحو الاسطورة، يصدر عنها المؤلف في عمله ، وهو ميل كان دافعه مرة الهرب من الواقع، الى عالم الاسطورة الخيالي ، ومرة التعبير عن الواقع بشكل غير مباشر ،

من خلال الاسطورة نفسها . ولهذا ظهر اتجاهان في هذا الميل ، تمثل الاول في اقتباس الاسطورة ، واعادة صياغتها وتمثل الثاني في احياء الاسطورة ، واعادة خلقها ، والاتجاهان يمثلان مرحلتين متعاقبتين ، كما يدلان على موقفين من الواقع مختلفين .

ولقد كان (الهنداوي) من ابرز من كتب المسرحية الاسطورية ، كما سميت ، وهو يمثل الاتجاه الاول ، خير تمثيل ، وقد ظل وفيّاً طوال حياته ، وبه حقق شهرته الادبية ويسير في ركابه عدنان الذهبي ، وعبد الرحمن ابو قوس في مسرحية او مسرحيتين لكل منهما وهم جميعايتأثرون توفيق الحكيم في مصر ، بهربه الى الاسطورة ، وتعبيره من خلالها عن قضايا ذهنية مجردة ، بعيدة عن الواقع ، وقد كان اكثرهم تميزا الهنداوي ،وان كان لايرقى الى مستوى الحكيم ايضا .

وقد مثل الاتجاه الثاني (سعد الله ونوس) ببضع مسرحيات اشبهت حبكتها حبكة بعض الاساطير ، وقد استطاع ان يخلقها بذكاء وابداع ، بعيدا عن التقليد او المسلح ، وقد عبر من خلال الخلق الاسطوري عن الواقع المحلي ، الذي ارتبط به ، في جرأة باسلة ، ولاول مرة ، في حركة التاليف المسرحي . ولقد كان يحمل منذ البدء امكانات التطوير وارهاصاته وقد استطاع ان يمتلك بجدارة حذاقة العمل المسرحي ، ومايمتاز به انه وقف نفسه عليه ، وارتبط بخشبة المسرح مباشرة .

ولقد كان الميل نحو الاسطورة ، في حركة التاليف المسرحي في سورية، تعبيرا عن نزوع فردي ، يمثله كاتب او اخر ، ويجربه بعضهم ، وقد كان ظاهرة في حركة التاليف المسرحي فاترة ، لم تترك غير عدد قليل من النصوص ، لايبلغ العشرين ، ولايحمد لهذه الظاهرة غير جدتها .

ولكن هذه الجدة لم تكن مرتبطة بالواقع ، ولا صادرة عنه ، ففي الاتجاهين لم يستطع الاديب ، من خلال عودته الى الاسطورة ، ان يحقق شيئا من الارتباط الصحيح بالواقع ، حتى حين انتقده بحدة وجرأة ،

فقد ظل بعيدا عن الوثوق بالجماهير والايمان بدورها في صنع غدها ، من خلال كفاحها المستمر ، مما افقده الحس الايجابي والرؤية المستقبلية .

* * *

وفي الحقيقة لايمكن للاسطورة ان توفر للكاتب امكان الارتباط الصحيح بالواقع لانها في طبيعتها مناقضة للواقع ، وبعيدة عنه .

أن العودة الى الاسطورة ظاهرة برزت في المجتمع الغربي الراسمالي، نتيجة « الشعور بالغربة ، فالعالم في العصر الراسمالي المتأخر ، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات الى اشياء ، اصبح غريبا على ابنائه ، واصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر ، وبلغت تفاهته حدا هائلا ، بحيث يضطر الكتاب والفنانون الى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للاشياء ، ان الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد الى حد غير محتمل ، والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية والرغبة في ابراز كون مايربط الكائنات الانسانية هو الروابط الانسانية الاولية لا الروابط المادية هذه الرغبة المزدوجة تؤدي الى ظهور الاسطورة في الفن » (١) .

ولهذا تغنى الناقد الانكليزي ريتشاردز بالاسطورة، وعبر عن احساسه بالخلاص من خلالها ، فقال : « ان الاساطير العظيمة ليست اوهاما ، بل هي منطوق النفس الانسانية كلها ، وهي من ثم لايحيط بها التأمل ، ولا تأتي على كل مافيها ، وهي ليست متعة او ملاذا للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الادراك الرمزي لتلك الحقائق

(١) فيشر ، ارنست ، الاشتراكية والفن ، ترجمة اسعد حليم كتاب الهلال ، القاهرة، العدد ١٨٢ ، يونيه ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ .

ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها ، وتقبلها بالرضى ، ومن خلال تلك الاساطير تستجمع ارادتنا وتتوحد قوانا وينضبط نمونا ، ومن خلالها أيضا يتزن كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا المشعث . وبهذه الاساطير يطمئن التناقض ، وينسجم النشاز في الاشياء ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا اناسا متمدنين » (١) .

ان الاسطورة تبدو مغرية ، مدهشة ، مثيرة ، وفي هذا نفسه خطر الانسياق وراءها ، اذ تتحول على التووسيلة الى الهرب من الواقع ، قبل ان تستخدم وسيلة لفهمه ومجابهته .

ان الاسطورة « تضع منذ البداية الانسان الاولي غير التاريخي ، في مقابل الانسان الذي يتطور داخل المجتمع . انها تضع الخالد في مقابل المتأثر بالزمن » (٢) .

« ونحن نفهم الاسطورة في الوقت الحاضر كتعبير عن عمليات يتم تفسيرها على نحو غير عقلاني ، وهي مستقلة عن الانسان ، بل انها تستمر في السيطرة عليه وتوجيه أفكاره ، واعماله ، باعتبارها صيغا قديمةللسلوك ان فهم الاسطورة بهذا المعنى لايلتقي ابدا مع جوهر ووظيفة الادبالواقعي؛ الذي يفترض ، على حد تعبير (بريخت) قدرة الانسان على التحكم بمصيره » (٣) .

* * *

(١) هايمن ، ستانلي ، النقد الادبي ومدارسه الحديثه ، ترجمة د. احسان عباس ، و د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ج ٢ ، ١٩٦٠. ص ٢٠٩ .

(٢) فيشر ، إرنست ، الاشتراكية والفن ، ص ١٤٣ .

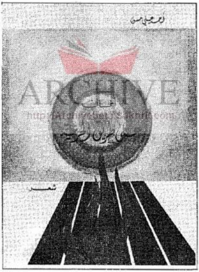
(٣) ريديكر ، هورست ، الانعكاس والفعل ، ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني ، ترجمة د. فؤاد مرعي ، د. عدنان جاموس ، دار الفارابي ، بيروت ، دار الجماهير ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨ .

ويبدو ان عودة الكاتب في حركة التاليف المسرحي في سورية الى الاسطورة كانت نتيجة لثقافته الغربية ، وتقليده لها ، فهو من خلالها يستطيع ان يحقق معنى الجدة في عصره ، وان كان لايستطيع تحقيق الارتباط الصحيح بذلك العصر .

وربما كانت في الواقع نفسه عوامل دفعت بالكاتب نحو الميل الى الاسطورة ولكن يبدو ان دور هذه العوامل لم يكن مباشرا ، مثل الدور الذي ، كانت تقوم به ثقافته التي هي على الاغلب ثقافة غربية مستمدة من العالم الراسمالي .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

لعام ١٩٨١



أدب

أدب

آ- هواجس في التجربة الروائية-٤

حنا مينه

ب - تيسير سبول:
رغيف، واحد لمدينة واحدة

فواز عيد

آ- هواجس في التجربة الروائية-٤

حنا مينه

نفاد الصبر ظاهرة اجتماعية ، مثلها مثل الفردية ، والجماعية ، والحماسة ، والطاقة على الدراسة المنهجية المتانية ..... الخ .

والمجتمعات الزراعية ، او نصف الصناعية ، توصف عادة بانها اميل الى الفردية ، واسرع في الحماسة ، واقل قدرة على الدراسة المنهجية المتانية ، طويلة الامد .

ولست في صدد البحث الاجتماعي حول حقيقة هذه الظاهرات ، تاكيدا او نفيا ، مادامت الاقوال فيها تختلف ، اعني ان اسلافنا القدامى، كانوا في مجتمع زراعي بحت ، وكانت لهم الطاقة على العمل الشاق ، طويل الامد ، ومنهم من انقطع للاشتغال ، طوال حياته ، بفرع من العلوم التي كانت شائعة في زمانهم ، ومنهم من كرس حياته لوضع كتاب بعينه اشتهر به ، وفريق ثالث انكب على الترجمة ، ونقل كثيرا من الكتب اليونانية رغم صعوبة المصطلحات المقابلة ، وقدرة اللغة على الاستيعاب ، وحقق في ذلك نجاحات باهرة .

لكن الفردية ، رغم ذلك كُله ، ظلت الصفة المميزة للنشاطات الابداعية في سائر الحقول ، ومنها الحقل الادبي ، هذا الذي يحتاج الى التفرد حقيقة ، لكنه يحتاج الى لجم نفاد الصبر حقيقة ايضا ، ويحتاج ، في عصرنا الراهن ، الى التخصص ، الذي لاينفع فيه مبدأ « الاخذ من كل شيء بطرف » كما كانت الحال عند اسلافنا .

صحيح ان هناك ادباء عظاما ، في العربية وسائر اللغات ، عملوا على عدة اجناس ادبية متشابهة ، مثل الرواية والمسرحية ، او الرواية والقصة القصيرة ، او مثل الكتابة والرسم ، أو الموسيقى والرسم ، او المقالة والقصة القصيرة ، لكنهم ، جميعا ، او معظمهم ، اشتهروا بجنس ادبي واحد ، اعطوه جل وقتهم واهتمامهم ، وكانت الاجناس الاخرى ، رديفة او مساعدة في التعبير عما في صدورهم .

انني اميل الى العمل في جنس ادبي واحد هو الرواية . لقد انقطعت اليها منذ عام ١٩٥٠ ، اي قبل واحد وثلاثين عاما ، ومازلت كذلك : وسأبقى ، لان الرواية ، بخلاف الاجناس الادبية الاخرى ، تحتاج الى شيئين : الوقت والصبر ، الوقت في الحصول على التجربة ، الحياتية والنظرية ، اي التجربة التي تتحقق من العيش بين الناس ، والتجربة التي تتحصل من مطالعة الكتب ، ليكون الروائي ذا نظرة ثقافية شمولية .. والصبر الذي هو واجب في الحالتين : في حالة اكتساب التجربة وحالة افراغها ، ومن هنا فان الرواية التي هي عالم قائم بذاته ، تحتاج الى حياة كاملة قائمة بذاتها على المعرفة التامة ، البالغة الاتساع والعمق .

لا اقول ان الاجناس الادبية الاخرى لا تحتاج الى هذه المعرفة ، فقد كان ناظم حكمت شاعرا ، وكان يكتب الرواية احيانا ، ومع ذلك استشعر جهلا حقيقيا هو الذي كان يقرأ خمسة عشر كتابا في الشهر ، على مدى سجنه الطويل ، كما نفهم من رسائله . فقد كتب في العام ١٩٤٧ الى صديقه كمال ، السجين الآخر في نفس القضية يقول : «ذعرت

من جهلي الضخم ، وكدت ابكي من الغضب الشديد . لقد فهمت الآن الى اي حد كنت جاهلا .. ليس لدى عن الطبيعة الا معلومات عامة فلسفية . فمعلوماتي عن النباتات والحيوانات والمعادن والفيزيولوجيا والفيزياء والكيمياء ، ومجموعة اخرى من الاشياء ، لا تتجاوز معلومات الهمجي ، اي انها صفر (..) اني اعرف القوانين العامة الجدلية لهذه الطبيعة التي تدهشني ، والتي احبها بعمق ، لكنني لا اعرف شيئا عن القوانين المادية والحياة الحقيقية لهذه الطبيعة « ..... » كيف تجرات ان اكتب القصائد دون ان اعرف جيدا وبعمق ، الطبيعة والناس ؟ ان ما يجب ان افعله الآن هو الا اترك عزيمتي للفتور ، وان اطلب كمية كبيرة من الكتب واحاول ان اثقف نفسي قليلا » .

جميع الاجناس الادبية ، اذن ، تحتاج الى المعرفة الشاملة ، وبخاصة الرواية ، فهذه تحتاج ، فوق ذلك ، الى خبرة عملية بالحياة ، الى تجارب وممارسات كثيرة ، الى « دولاب محفوظات » كما يقول تشيكوف ، نضع كل اصناف المطلبات الى وقت الحاجة والضرورة ، ولا يقتصر هذا على ايام الشباب ، ولا على المعرفة المقصورة على حينا وبلدنا ، اعني بيئتنا ، بل نحتاج الى معرفة الاحياء والمدن الاخرى ، ومعرفة الجغرافيا والتاريخ والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع ، وقبل ذلك الى معرفة جيدة بالتراث ، والى قراءات لا تنتهي في الرواية العربية والعالمية ، ليقف الروائي على كل جديد في الابتكار الخاص بهذا الجنس ، وكيفية تناول القضايا وطرحها ، والتغير المستمر في الاطر والمضامين ، وكذلك الى المعرفة الحسية ، فوق المعرفة النظرية .

هذا الهاجس حول المعرفة يأخذ علي دروبي ، فانا احب التطواف في الشوارع الخلفية للمدن ، في الازقة الضيقة ، والاحياء الشعبية ، وفي الضواحي والقرى ، وكنت ، في زمن مضى من العمر احب السفر كثيرا ، وقد عرفت اوربا والصين واليابان ، معرفة جيدة ، وحين اعود الى مدينتي اللاذقية اقضي وقتي في المقاهي والخمارات ، اعاشر الشباب والشيوخ ، العمال والبحارة وطلاب المدارس ، واسمع اليهم باذنين

مفتوحتين ، واريق الخمرة بغير حساب ، مضحيا على هذا النحو بما لي وراحتي ، في سبيل ان اتعلم ، مهما يقصوّنه علي ، اشياء جديدة .

ولعل فيما افعله تعويضا عن حياتي الراكدة المملة في دمشق ، حيث اقضي وقتي في مكتبي بوزارة الثقافة ، استقبل نوعا معينا من الاصدقاء والزوار ، لا يضيف الى معلوماتي عن الحياة شيئا ذا قيمة ، لان المثقفين الذين القاهم لاتجارب لهم ، اولهم تجارب مدينية قليلة ، فهم يراوحون بين المقهى والبيت ، وتبقى حياة الناس عالما مرصودا عليهم ، ويبقى المجتمع الدمشقي مغلقا على الغرباء ، ليس من السهل ان يخترقه انسان ليس من ابنائه ، وهذا هو السبب في ان كتاب البورجوازية الصغيرة ، من ذوي المنشأ الريفي ، يكتبون قصصا وروايات تفتقر الى حلاوة البيئة ، الى النكهة الشعبية ، الى دسامة الحياة الشامية الاصيلة ، واغلبهم يتخيل هذه الحياة تخيلا ، لا اثر فيه للمعايشة الواقعية .

ومن بين كل الامنيات التي تخطر لي ، ثمة امنية عزيزة ، لا استطيع تحقيقها في الوقت الحاضر ، هي الهرب من دمشق ، من مكتبي في وزارة الثقافة ، والعودة الى الساحل ، الى المرافىء ، والسفر في البحر ، والقيام برحلة طويلة عبر سورية كلها ، نفيا لهذا الاحساس المعذب باني اخون نفسي وفني وقضيتي الادبية ، بهذا العيش المترف الذي امارسه ، والذي اكرهه ولا اقوى على الانفكاك منه ، واغرق من جرائه في بركة البلادة ، والعادية ، والترهل ، بعيدا عن الاجواء الحقيقية الشعبية ، التي عرفتها في شبابي .

ومن المفارقات التي تزيد شجني ، ان قرائي واصدقائي ، يعملون بافكاري ، ويغامرون حسب نصائحي ، بينما انا قعيد الكرسي الدوار ، في مساحة الجدران الاربعة التي هي كل عالمي في الوقت الحاضر .

كتبت عن رغبتي في السفر بحرا على باخرة شحن ، والتقط هذه الرغبة صديقي ابراهيم صابور ، وهو استاذ للادب العربي في اللاذقية ،

وحققها . قام برحلة على ظهر باخرة شحن ، وارسل لي من اليونان بطاقة يقول فيها : « حبا بك وبرواياتك ، غامرت وركبت البحر ، وجئت اليونان وعرفت بحارة الشحن ، وانسجبت من كل ما كنت اخالفك الراي حولهم .. لقد كنت في فكري طوال الرحلة ، وكم تمنيت ان تكون معي ».

لا ادري اذا كان صديقي ابراهيم سيحاول أن يكتب شيئا عن رحلته البحرية ، لكنني واثق انه لو فعل لنجح في تصوير شيء عاشه وخبره ، فالمعايشة والخبرة هما الاساس ، اذا توفرت الموهبة ، للادب الانساني الصادق ، ذي النسغ الواقعي ، الذي يرسم الاحداث والاشخاص رسما حقيقيا ، فيه لون من الطبيعة ، ولون من البيئة ، ولون من خيال الكاتب .

وليت الكتاب ، جميع الكتاب ، وانا في المقدمة ، يستطيعون اقتلاع مؤخراتهم من المقاعد الوثيرة ، والاستغناء عن حياة العاصمة المريحة ، والكف عن تدبيج المقالات والقصص دون رصيد ، اي دون خبرة حياتية ، وينفرون بعد ان الفهم الآخرون ، والفوا الآخرين ، وصارت حياتهم ضمن مربعات محددة ، ليت هؤلاء يعودون الى الريف ، والجبال والساحل ، ويغامرون في اكتشاف بيئات خرجوا منها ، واخرى لم يعرفوها ، ففي مثل هذه المغامرات ، على اساس المعايشة لا السياحة ، مادة ادبية هم بأمس الحاجة اليها ، والشعب والوطن مصدر هذه المادة وغايتها ..

ايها الادباء هاجروا ، بالاتجاه المعاكس ، وغادروا العاصمة كالرسامين ، حاملين عدة الشغل والاستعداد للملاحظة والفهم .

عام ١٩٤٣ ــ وربما ١٩٤٤ ، لا أذكر على الضبط ، عاشت مدينة اللاذقية شهورا من الخوف ، اناخه عليها رقيب في الشرطة يدعى ابو حمدو ، كان قاسيا ، ظالما ، بطاشا ، ذا قوة بدنية خارقة ، وقلب لا يهاب ، لم يسلم من يده ولسانه الا الزعماء في المدينة ، هؤلاء الذين فرحوا به ، واتخذوه صنيعة لهم ، يؤدبون به من تمرد أو عصى اوامرهم .

كانت له بعض الحسنات لاشك ، فهو ، بحكم وظيفته ، طارد الاشقياء واصحاب السوابق والمراجل ، وادخل الرعب الى قلوبهم ، حتى اصبحت النساء ، اذا اردن تخويف اولادهن ، قلن لهم : « جاء ابو حمدو » ذلك انه كان يدخل المقاهي ، والمنتديات العامة ، ويطلب من الجميع الوقوف ، ورفع الايدي الى اعلى ، ويتحرى الموجودين واحدا واحدا ، فمن وجد معه سلاحا او اداة جارحة ، ساقه الى المخفر ، وهناك يضربه ويحلق طرفا من شاربه ، ويذله .

شاب من شباب اللاذقية تصدى لابي حمدو ، طارده حتى التقى به ، وباسم المدينة ادبه ، وكف اذاه عنها فاصبح اسطورة بفعلته هذه .

لقد عرفت هذا الشاب وصادقته واحببته . انه مريض بالسكر الآن ، مقطوع الرجل ، ومهدد بقطع الرجل الثانية ، وفقير يعيش على الاحسانات .. وقد صادفته يقتعد الرصيف ، ويتأمل الدنيا الملعونة من حوله ، فقبلته ، وساعدته على النهوض ، وعلى استعمال عكازته ، ودخلنا بارا وشربنا .. قضيت عطلتي كلها معه . لم اسأله الا في اليوم الاخير ، وكان سؤالي محددا : كيف تجاسرت وتحديت ابا حمدو ؟ وكان جوابه طويلا ، طريفا ، موضوعيا ، تحدث فيه عن حياته كلها ، لا عن واقعة ابي حمدو فقط ، وكنت استمع اليه ، وكانني استمع الى قصة اللاذقية قبل اربعين عاما .. ولم اكن ، شهد الله ، باحثا عن بطل يرسم ، ولا عن قصة تكتب ..كنت اعيش حياتي ، وبسعادة غامرة ، وقد سرني ان صار لي ، في اللاذقية ، صديق جديد ، ينتظر لقائي ، وانشوق الى مجالسه الحلوة .

هكذا اعيش الحياة على هواي ، اجالس من اريد ، اشرب مع من اجد الشراب متعة معه ، واتعرف على كل زوايا المدينة وقاعاتها المنسية . وبنفس القدر ، اعيش مع « شياطين » دوستويفسكي ، وثلوج همنغواي ، وظمأ اوكسبري ، وطلعات الجواهري الشعرية ، وابتكارات محمود

درويش الابداعية ، واشعر ، كل يوم ، ان دولاب محفوظاتي الادبية يفتني ، ومع أني استهلك منه ، لكنني اضيف اليه باستمرار .

ماذا اريد بهذا الكلام ؟ اولا : ضرورة العيش بين الناس ، انه عيش جميل كما يقول ناظم حكمت ، فيه الجديد والطريف دائما ، وثانيا ان نحب الآخرين ونصادقهم ، فينتفي عندئذ ضجرنا ومللنا . قال دستويفسكي في روايته المراهق : « اذا كنت فريسة ضجر شديد ، فحاول أن تحب احدا ، او ان تحب شيئا ، او حتى ان تتعلق بشيء » وثالثا أن نحتفي بالناس دون انتظار شيء محدد منهم ، حتى اذا اعطوا ما عندهم ، كرما ، تقبلناه بشكر بالغ ، اما ان نذهب الى رجل ، او امرأة ، ونقول له ، اولها ، تحدث او تحدثي عن حياتك ، فهذا سماجة . انه خراقة تضعنا في صف الحمقى ، نصبح ، في هذه الحال ، محققين اجتماعيين ، نستوقف الناس في الشارع ، ونرمي عليهم اسئلتنا التي تشبه الحجارة ، ونتلقى ، في المقابل ، اجوبة حجرية مثلها . الافضل ، الاصح ، ان نعايش الناس ، ان ندع لهم ان يتكلموا ، ان نساعدهم على فتح قلوبهم لنا ، وان نحسن الاصغاء اليهم اذا فعلوا ، وان نحترم ذلك ، فليس كل ما يسمعه الاديب يكتبه . هناك اسرار ، وينبغي ابقاء الاسرار في مكامنها ، خاصة في العلاقات الشخصية ، مع الرجال والنساء على حد سواء ، فعلى المرء ان يضحي بافضل قصة ، اذا كانت هذه القصة تثير فضيحة ، او تسبب اذى لصاحبها ، او حتى تزعجه مجرد ازعاج . في هذه الحالة لا نخون الفن ، فالفن امانة ايضا ، ولا نخسر المودات ، ونكون في الشرفاء الذين يترفعون عن الصغائر ، ويعرفون كيف يمسكون السنتهم عن الثرثرة الضارة بالآخرين .

جاءني بحار قطع البحار على ظهر باخرة عابرة للقارات ذات ليلة . كنت وحيدا ، ولدي استعدادا للسماع ، فجلسنا نأكل ونشرب ، وقلت له : « لنتحدث عن البحر ! » .

قال البحار :

ــ لا اريد الحديث عن البحر .. اللعنة على تلك الحياة .

قلت :

- الم تكن لك مغامرات ؟
- كانت ، وبكثرة ..
- احك لي واحدة منها ...
- لا اعرف .. لا استطيع ..
- حسنا .. لنتحدث في امور اخرى .

شرب البحار زجاجة ويسكي . كان الليل قد انتصف ، وكنت تعبا وبي حاجة الى النوم ، لكن بحاري العزيز راح يتحدث عن البحر ويبكي. اندفع في ذلك دون أن اطلب منه . كان بشوق لان يتحدث عن تلك الحياة البحرية التي عاشها ، وكان قد وجد المفتاح لهذا الحديث ، ولم يعد قادرا على التوقف ...

نهضت الى سريري .. فذهب الى المطبخ ، وطها فنجانين من القهوة، وجاء الي يواصل سرد حكايته . غلبني النعاس فصرت اغفل عن بعض المقاطع مما يقول ، لكنه تابع القص ، واخيرا نمت وهو يقص ، وفي اليوم التالي فر من بيتي قبل ان استيقظ .

هذا يحدث كثيرا . رجل يعرف اشياء كثيرة ولا يريد ان يقولها ، امراة عاشت حياة حافلة ولا تعرف كيف تحكي عنها . شاب يتحرق لان يبوح بما في صدره ، لكنه خجول ، يحتاج الى تشجيع . المهم الا نكره احدا على الكلام ، ولا نلح في طلبه ، وحين يتكلم الآخرون ، في الوقت الذي يريدون ، علينا أن نصغي ونحترم مشاعرهم . وذلك كله يحتاج الى صبر ، والى اذنين طويلتين ، حسب الرمز البوذي للحكمة ، يسمعان جيدا ، والى شفتين مطبقتين ، يصمتان جيدا ايضا .

اذن الرواية تحتاج الى اشياء مبدئية : التجربة العريضة ، الوقت الفسيح ، الصبر الطويل ، القدرة المعمارية ، من وجهة نظر هندسية

بحتة ، لا تتعامل مع الارقام ، بل مع الدماك ، بحيث يقوم التوازن ، في بناية مشدودة ، مادتها الحدث والفكر معا ، وملاطها مزجة من الشعر والموسيقى والعبق ، في قالب من الايقاع والتشويق .

ولقد تحدثت عن التجربة وكيف تتحصل ، وعن الصبر ، في التقاط المعرفة وفي افراغها ، وبقي ان اقول شيئا عن الوقت ، وعن التفرغ للرواية ، بحيث ينقطع الكاتب اليها ، ويوفر لذلك وقته الطيب والسعيد.

غير انني ، قبل ذلك ، سأسوق هذه الحكاية : فتاة جاءتني من مدينة بعيدة ، حاملة دفترا كبيرا محبرا ، فيه ما تسميه رواية ، لم اعد اذكر الاسم الذي اعطته لها . امتدحت اولا ما اكتبه . قالت انها تقراه كلمة كلمة ، وان رواياتي موضع اعجابها الكبير ، وانها تريد ان تتتلمذ علي ، وما كتبته عزيز عليها ، الى درجة انها آثرتني وحدي بقراءته وابداء رايي فيه ، ورجت أن يكون رايا صريحا ، لا اثر للمجاملة فيه . وابتسمت .. وكانت جميلة ، حيية ، تأمل خيرا فيما كتبته ، وتتوسم خيرا في الرأي الذي سأبديه حوله .

اتفقنا على اللقاء بعد شهر ، حاولت خلاله جاهدا ان اقرأ ما كتبت، فلم اوفق . كان مجرد كلام . انشاء مدرسي ، وصف كثير ، حدث صغير لا قيمة له ، يدورحول علاقة حب لا اساس لها في الواقع ، فهي مجنحة، اثيرية ، جبرانية ، الخ ...

قلت للفتاة حين جاءتني في الموعد المحدد :

ــ كم استغرق هذا العمل من وقتك ؟
ــ شهورا .
ــ وكم فكرت قبل ان تكتبيه ؟
ــ طويلا ..
ــ ولماذا اخترت هذه القصة وليس غيرها ؟
ــ لانها قصة صديقة روتها لي ..

ـ هل عشت أنت قصة حب مماثلة ؟
ـ لا ...
ـ هل وضعت يديك بيدي رجل قبل الآن ؟
ـ لا ...
ـ هل لامست شفتيك شفتي رجل ما ؟
ـ لا ...
ـ هل عذبك الحب وسهرت الى الصباح كثيرا ؟
ـ لا ...
ـ هل كنت شقية في البيت ، في المدرسة ، في التدريس بعد الجامعة ؟
ـ لا ...
ـ عرفت الفقر ؟
ـ لا ...
ـ ذقت الجوع ؟
ـ لا ...
ـ سافرت خارج الوطن ؟
ـ لا ...
ـ سافرت داخله ؟ .
ـ قليلا ..
ـ عرفت البحر ؟
ـ انا من مدينة داخلية ؟
ـ سبحت يوما ...
ـ لا استطيع .. اهلي يذبحونني ؟
ـ أنت آنسة ؟
ـ طبعا
ـ غير مخطوبة
ـ غير مخطوبة ..

ناولتها الدفتر وقلت :

- حين تجيبين بنعم على كل ما سالتك عنه .. ابدئي بكتابة قصة قصيرة عن تجربتك .
- وهذا الذي كتبته ؟
- سيء جدا ..
- اهذا رايك الاخير ؟
- والقاطع .

انخرطت الفتاة في البكاء ، كان مستقبلها قد ضاع ، او ان حدثا خطيرا قد وقع لها ، فاظلمت الدنيا في عينيها ، ولقد لمت نفسي على صراحتي ، وعلى هذه الصدمة التي سببتها لها ، لكن واجبي كان قول الحقيقة وقد قلتها، وصرت، بعد ذلك، ارفض ابداء الراي، ما استطعت، في مخطوطات كثيرة تعرض علي لكتاب من الشباب .

تسألون ، بعد هذا ، الا يمكن للكاتب ان يضع قصة على السماع ؟ واجيب : « يمكن ذلك ، شريطة ان يكون الكاتب قد خبر قصة مثلها ، او تشبهها ، ويعرف البيئة والشخوص معرفة واقعية جيدة » .

اقول هذا لئلا يدخل في ذهن القارىء انه يمكن الابداع مع الوقت والتفرغ ، دون تجربة حسية سابقة ، ان النظر في السقف ، لا يعطي قصة ، والتامل وحده لا يعطي قصة . الحياة وحدها تعطي القصص وكل اسبا بالابداع ، فلنعشها بجد ، وعمق ، وحب لا حد له .

لكن التجربة وحدها ، حسية أو غير حسية ، لا تشكل قصة ، والا فان كل من عاش في « زقاق المدق » يمكنه ، مثل نجيب محفوظ ، ان يكتب قصة عنه ،وكل من دخل السجن يستطيع أن يكتب قصة عن السجن الخ .. التجربة توفر الحدث في مادته الجنينية ، والواقع يقدم الشخوص نطفا ، والمبدع ، بعد ذلك هو الذي يضفي الفن على الواقع ليصبح من بعد واقعا فنيا .

في ذكرياته عن باريس ، يتحدث ارنست همنغواي طويلا عن الوضع النفسي والجسدي الذي كان عليه عند كتابة هذه القصة او تلك من قصصه : كيف ينهض صباحا ، ويجلس الى طاولة العمل ، ويشرع في الكتابة ، بجدية بالغة ، وكيف كان يوفر اطيب اوقاته لهذه الكتابة ، ويفرح اذا توفق فيها ، ويحزن اذا عجز ، ويظل قلقا موسوسا ، يعمل في البيت والمقهى ، ويتناول بعض الشراب ، ويقيم وليمة شخصية اذا ما انهى قصة ناجحة .

هذه الاحتفالية ليست مجانية . القصة تساوي التعب الذي بذل فيها ، القلق الذي سبقها . احتضان الفكرة ، انضاجها ، الوقت الكافي لافراغها ، ثم القراءة ، والقراءة ، والعيش ثم العيش ، باوسع واعمق ما يكون ذلك ، فاذا كان هذا كله لاجل قصة قصيرة ، فكيف الحال مع الرواية ، هذه التي تتحدث عن عالم بكامله ، وترسم دنيا من الاحداث والشخصيات ؟ ان العمل في اية رواية يستغرق عاما او عامين ، وقد استغرق العمل في « الحرب والسلم » اثني عشر عاما ، وحتى عند طباعتها ، كان تولستوي يهرع الى المطبعة لاضافة مقطع او حذف مقطع ، او تعديل مشهد بكامله ، وصياغته من جديد ، وقد ملأت مسودات هذه الرواية ، كما يقول المؤرخون ، اربعة عشر صندوقا ، ولو لم تكن لتولستوي سواها لكفى ، فالمسالة ، اولا واخيرا ، ليس بغزارة ما يكتب الكاتب ، بل بنوعيته ، فبعض الكتاب ابدع رواية واحدة ، او مجموعة قصص واحدة ، ونال الاعتراف الادبي ، وكذلك حفاوة النقد على اساسها .

واذا كانت القصيدة او القصة القصيرة يمكن ان تكتب على رصيف مقهى ، او نزهة ، او خلال رحلة ، فان الرواية تحتاج الى استقرار . الى بيت ، مكتب ، وقت طيب ، صبر طيب ، نفس طويل ، وقدرة من الكاتب على صياغة البداية والتحكم بالنهاية ، اقصد النهاية التي لاينبغي ، بعدها ، ان تقال كلمة واحدة ، لتجنب خطرين كبيرين : بتر الخاتمة او الاسترسال فيها ، وكلاهما يسيء الى العمل اساءة بالغة .

ولكي يتوفر الوقت الطيب ، لا بـد من تكريس الجهد كله للعمـل الروائي الذي يجري الشغل عليه . ليس معنى هذا ان يسجن الكاتب نفسه في غرفة ، ولا ان يعتزل الناس كالناسك ، او يكتب بغير انقطاع او غير ملل ، ما اريده هو ان يتفرغ للعمل الروائي ، ويتخلى عن مشاريعه الاخرى ، فـلا تستجره الاغراءات الى كتابة مقالة ، او محاضرة ، او سيناريو ، أو مسلسل اذاعي ، أو غير ذلك ، فيضيع الوقت المخصص لعمله الاصلي وهو الرواية .

لقد عانيت من الاغراءات طويلا وصمدت لها طويلا . تعلمت من الغربة أن الاخذ « من كل شيء بطرف » يتعارض مع التخصص الذي هو مزية عصرنا . ومع انني ، بعد عودتي من هذه الغربة مباشرة ، وفي سبيل لقمة العيش ، كتبت مسلسلات اذاعية بالفصحى والعامية ، ورسمت أدوارا لام كامل وابي فهمي وغيرهما من الممثلين ، الا ان لعبة التشتت انتهت . ما أن صار لي عمل مستقل ، يكفيني كي اعيش بتواضع او على الكفاف ، رفضت خاطرة الصباح التي كنت اكتبها ، والبرنامج الاذاعي حول القصة ، وكتابة الاذاعيات .. ثم رفضت ، حين تحسن وضعي المعيشي ، كتابة المقالة الاسبوعية ، وكثيرا ما ارفض المقابلات الصحفية والدعوات لالقاء محاضرات ، واخسر دخلا طيبا من جراء ذلك ، لكنني أعوضه بما تدر علي رواياتي . وفي النهاية ، اعتذرت عن كتابة السيناريو الاذاعي او التلفزيوني او السينمائي لاي من رواياتي . قلت : انا كاتب روايـة فقط ، ونجاحي هنا ، على فرض تحققه ، قد لا يكون هو ذاته في كتابة السيناريو ، ذلك ان كتابته اختصاص ، والمثل يقول : « اعط خبزك للخباز ولو أكل نصفه » .

ومرة جاءني احد الاصدقاء الاعزاء من الروائيين ، وابلغني انه يعمل مستشارا ادبيا لاحدى شركات الانتاج التلفزيوني ، وبهذه الصفة طلب مني اعداد احدى رواياتي للتلفزيون ، وقدم عرضا بمبلغ كبير . اعتذرت

طبعا . فضلت كتابة « حكاية بحار » ، وحين فرغت منها ، فكرت على هـذا النحو : لو انني، خلال العام الذي انفقته فيهـا ، كتبت ثلاثـة سيناريوهات ، وحصلت منها على مئة الف ليرة سورية ، فأيهما أثمن : كتابة رواية او ربح مئة الف ليرة ؟ « ودون تردد كان جوابي : كتابة رواية . ان « حكاية بحار » ــ مهما يكن الراي فيها ــ أفضل من المئة الف ليرة ، فهذهستنفق ، والسيناريوهات ستعرض مرة أو مرتين او ثلاث وينتهي امرها ، أما « حكاية بحار » فانها باقية .

الصبر والوقت والتفرغ الكامل .. هذه ضرورات اساسية للعمـل الروائي .

تيسير سبول(*)

رغيف واحد لمدينة واحدة

فــوّاز عيـــد

كما في ايام الجوع الصفراء .
ايام الحروب .. والوحول .. والتشتت
كما يحدث حين يجد المرء نفسه
بمواجهة رغيف ساخن
رغيف كوكب .. يقبل شهياً
بعـد طول مراوغـه
يقبل .. ويضع نفسه في الخدمه
فنجلس له الجلسة المناسبه ..
محاذرين الا ينتبه اليه احـد
الا يراه احـد غيرنـا ..

(*) شاعر من الاردن ، مات منتحرا .

إذ أنــه ليس رغيفــاً
كالأرغفــة الهينــة الاخرى ..
إنــه شيء للحيــاة ..
شيء قد يعيننا على الثبات في الحرب
شيء قد يعيننا على ان نتوقف
عنــد زمانه ومكانــه ..
لنرد الانكسار
وربما لننتصر أيضاً ..
شيء ليس للحرب فقط ..
ولكنه لاسترداد قدرتنا
على البهجة .. على تقدير المواهب
في غنج الوديان والمروج
في حِذْق الطيور الصغيرة
وهي تذبح الهواء بعيداً
نصف مرة من هــذا الجانب
ونصفاً آخر من ذاك ..
أو وهي تفر من دبيب اقدامنا
متصنعة الخــوف ..
ولكنها لا تبتعــد كثيراً
إذ انهــا تسلك الطريق نفسه
الذي نسلكه خطوة خطوة
بفــارق صغــير
هو أنهــا تسلكه فراراً .. فراراً .

بدءاً من ذلك الرغيف الكوكب
الذي ناكلـه قطعة قطعة
او نتلهمه مرة واحـدة
لنتخلص من العناية بـه
او الاشفاق عليـه
ونحن نراوده خلسة
نشتت انتباهـه
بحركات إيمائيـة
لننتزع منـه قطعـة ثانيـة
حذرين جـداً ..
على ان ناكل اطرافه اولا
باستدارة انيقـة ..
حتى لا ينتبه الى ان شكله
على الأقـل .. قد تغـير ..
الى انه قد بدا يتضاءل
شيئاً فشيئاً ..
ونحن نشبع منه شيئاً فشيئاً ..
فنستعيد به قدرتنا على الحديث
والمرح .. على الحب .. او الحرب
على الانتباه لأدق تفصيلات
جمـال الحقـل ..
او احقية الكحل لهاتين العينين .

* * *

كما يحدث لشخص مـا ..
ضبط متلبساً بصحبة رغيف
فقدره كثيراً .. حتى التهمه
ولم ينسه بعد ذلك ابداً .
كذلك يحدث للمدن
حين تضبط وهي تلتهم
رغيفـاً لم تكن تملك غـيره
موهبة جاءتهـا مرة ..
فاكلت المدينة اطرافها بهدوء
حريصة على اناقـة استدارتها
على شكلهـا ..
قبل ان تنتبه الى انه : « الفقدان »
فتقرر من طرفهـا ..
ان تحشو نفسها
بفم المدينة مرة واحدة
لتتخلص من التلاشي البطيء .

* * *

ها انذا احاول ان ارافع
عن « تيسير سبول »
احاول ان اسجنه في وضع
ان اضغطه بين يدي ليهدا قليلا
ويخفف من عصبيته

حتى لا يزل لسانه
فنخسر قضيته
امام من احبوه مرة .. فندموا
او لم يحبوه ابداً ..
ولكنهم ظلوا يحترمون فيه
قوة الخصم .. وعدله
واصبع الاستاذ فيه
حين يتحدث ..
فيمر في اللغة يأخذ منها ما يريده ..
ثم يدخل ما اختاره منها الى داره
فلا تخرج إلا بزيه القومي الخاص
الذي استقل به .. ورفع علمه

* * *

تيسير سبول هو هذا ..
بل هو شيء يمكن ان يكون هذا
مرة واحدة في العمر ..
او مرة ثانية .. وثالثة يكررها
في حواره .. في شعره
من باب التذكير الى انه ما زال هنا
حين يكون هناك .
إذ انه شخصية « متفلته »
لاتستطيع الاذرع القوية ان « تحجزها »

كما في معارك القبائل ..
يخاطب هناك .. حين يكون هنا
يضرب بعنف بشرط الا يسيل الدم ابداً .
وكما في الأفــلام
المعنونة باسم من نوع :
فلان البطل .. والمدينــة
كذلك كان تيسير ..
رغم ان نحوله الشديد
لم يكن يليق بمقام اسم ضخم للافلام .
ومع ذلك
فقد كان يفعلهــا ..
كان يهجم ـ في آخر ايامه خاصة ـ
يهجم على المدينة كلها مرة واحدة ..
يهجم على الحب .. والسياسة
والأصدقاء .. والقصائد ..
والروايات .. على الصحف
على الاذاعة .. على التلفزيون .
ثم يفيق ذات صباح بعد ذلك
فيلبس ثياباً انيقــة
يشرب قهوة .. ويطل على الوادي
من بيتهِ ..
ثم يداعب راس طفله وطفلته
ويلقي لهما بتصريح :

« كونوا شجعاناً ..
انا احبكم . »
ثم يجلس وراء مقود سيارته
ويختار اغنية مناسبة للوضع
« ماشي .. ماشي .. ولا بيدي »
ويذهب ليستشير احد صديقين :
ــ قم يا اخي .. الا تشبع من النوم
لدي شيء هام جداً اسالك فيه
لقد اشتغلت كثيراً في الايام الماضية
اشعر انني « خبّصت »
ولكنْ .. اين ؟
يهدىء الصديق من روعه :
ــ اجلس .. إنك لم تفعل شيئاً خارقاً ..
كلنا يفعلها احياناً .. او دائماً .
يضحك :
ــ يا ملعون .. إنك لا تدع لي شيئاً
اتسلى بــه ..
ولكنني يوماً مــا ..
ساجد شيئاً عظيماً ..
وستموت من الغيظ .
والآن ..
اليس عندك شيء للروح ..

شيء للنسيان .
قبل ان انحدر الى المدينة .

*　*　*

ينحدر الى المدينة
ناحلا أنيقاً كالسهم
ومن بعـد
كان يبدو ـ وهو ينحدر للمدينة ـ
يبدو غير آبه لشيء
إلا للموضوعات التي تقابله
في منتصف الطريق
وفيها نداؤها الشاعري
او بروزهـا
بين صفوف العاديات من الاشياء
وباستمرار
كان « تيسير » يستولي على المدينة
انتباها .. انتباها
قصيدة .. قصيدة
يستولي عليها بعد ذلك
منزلا .. منزلا
حين فعل ذلك الشيء الخارق
الذي كان يلوح به لاصدقائه

*　*　*

وفي يوم
اصبح المرور في مدينته
المتشققة كرمانة ناضجة
بين الجبال
اصبح لا يعني شيئاً كثيراً
إذا لم تجده هناك ..
إذ أنه اصبح رغيف المدينة الوحيد .

إنسانها الذي يسكنها وحده
حين يسال الغرباء فيهـا
عن الثقافة .. او الشعر .
إلا ان هذا الاستيلاء المتكامل
على انتباه المدينة ..
على تفتحها ..
لم يكن معترفاً بــه
من قبل كثير من المتعلمين
وانصاف المتعلمين
الذين كانوا يقيسونه
بمعايير اجتماعية .. وقبلية خاصة
لم يكن معترفاً بــه
إلا كأمر واقع ..
كانوا حريصين على إزاحته
حتى وهم يمرون بين يديه

اصدقاء .. مقدرين .
في الوقت الذي كانوا فيه
يتسلقون اي شيء
بحذر وعناية ..
حتى إن صنعة التسلق هذه
قد اغرت الشاعر نفسه
في انخطافة تجريبية او تمويهية .
ولكنه سرعان ما استرد
رغيفه من الأيدي ..
ومضى به .. ليسأل صديقيه من جديد :
ـ اين خبئت ؟
يسالهما
حين يكتشف ان المجد
ليس في الأعالي دائماً
ولكنه على الأرض احياناً .

* * *

تيسير السبول
هو هـذا الانسان
هـذا الشاعر
الذي كان يضيء بهدوء
كما تضيء القناديل
التي لا يحملها احـد

في ظلمات الريح .. والشتاء
والأروقة الخاليه .
كان يضيء
بادئاً رحلتــه ..
من اروقة الجامعــة
جامعــة دمشق ..
منتهياً الى حيث الموكب الكبير
الذي اجتمع على عجل ليودعه .
يضيء بادئاً رحلته بالحب والسياسة .
وخاتماً لها بالشمع الأحمر
بالحب .. والسياسة أيضاً .
لقد اضاء زمناً
وكبا في ذروة قدرته على العبور
من مدينة الى مدينة
من نشيد .. الى مجــد
كبا كجواد اغمض عينيه
واختار ان يركض ..
باتجــاه الهاوية
حينما قهره الحب ..
كما يحاولون ان يصموه
او قهرته السياسة
او شبع ذلاً ..
من حرب كان يبشر بها منذ زمن

فلمـا انتهتنا
قرر دون شهود :
ان لا شيء بعد ،
فمضى ..
وخلف بطاقة اعتذار صغيرة :

[انا يا صديقي ..
اسير مع الوهم ..
ادري ..
الى غير غايـة .
... نبيـاً قتيلاً ..
و َما فاهَ بعد بآية
عذيرك بعد
ـ اذا ما التقينا بذات منام ـ
تفيق الغداة .. وتنسى
لكم انت تنسى ..
عليك السلام .]

* * *

ها هو ذا « تيسير » يلعب لعبة الموت .
فمن ذا الذي يجرؤ
على ان يغشه في اللعب .
من ذا الذي يجرؤ

على ان يجيّر قضيته .
لحساب امـراة ..
امراة باية هويه ..
امراة حبيبة مصنوعة للشعر
لا اكثـر ..
او امراة محترمة لانجاب اطفـال ..
او
امـراة للزينـة .
تستهلك مرة واحـدة .
كمحارم الورق المعطـرة .
ها انذا احبـه ..
ابكيه .. وافضح اسراره
فلقد كنا نعده ..
بـل .. لقد كان يعد نفسه
لاستلام زمام الاحلام
زمام الأماني الكبيرة
في مدينة خصصناه بهـا
لانه يعرف عاداتها .. وتقاليدها .
يعرف حزنها السري
حتى .. وهي تعذب المحزونين
في مخافر الحدود .
ها انذا اجيء به من نومه الأبدي .
لأحاكمه ..

ـ لماذا غيرت الزمان ..
ـ لماذا غيرت المكان ..
سنشنقك ثانية ..
ونسميك شهيدا
شهيدا مظلوما ..
وان يشفع لك ذلك
لقد غيرت زمان الخطة .. ومكانها
ونفذت الخطة فقط :
أن نموت بشكل جميـل ..
لتحيا هـذه الأمـة ..
لتحيا آمالها التي تتسرب
في التسويف .. والتناحر .. والشك .
نحاكمه بقسوة ..
نحاكمه بغضب ..
فـلا يجيب ..
لا تسعفه لغته المنتقـاة
ينعس بين أيدينـا ..
يسلمنا اعترافه
يسلمنا مفاتيح الألم القومي .
فنقفل محضـر التحقيـق ..
ونذهب .. لنسكر .

* * *

في اليوم التالي ..
ياتي الشهود ..
ـ مسح .. كمه ..
بدويه بدقات زرقاء على الذقن
اجتهدت في محوها .
لا شك انها قد كانت تلاحظه
بدليل انها كانت تفعل الشيء نفسه
الشي الذي كان يفعله ليدوخ
كانت قد استبدلت ثيابها البدويه
بتنورة قصيرة الى ما فوق ركبتها السمراء
وقميص فاضح بلا منهده ،
لقد اخفت كل شيء ..
استبدلته بمهارة .
ولم يبق لها .. الا ارداف مهرة بريـة
الا شعرها المشفق عليه
كرمز بدوي .
ـ انت ؟ ! اهـلا ،
لابدّ من مذنب في هذه المحاكمة ..
وانت تصلحين ..
تصلح كل هذه البرية الطالق ..
للاعدام ..
حتى نتشفى به ..
لقد فوت علينا الفرصة .

ولابد من مذنب .. لنشتغل جيدا .
تصفق القاعة .. عاش العدل .
تضطرب الصبية المهرة .. وهي تتقدم للمنصه
ينكسر كعب حذائها البني العالي .
وينكسر خاطرها معه .
تتلفت حولها .. كخاسرة يائسة .. خاسرة جميلة .
يستكين الجمع .. برجولة :
هذه امرأة تستحق ان تحب
تستحق ان تكون ساكنة في قصر ..
في قصيدة جميلة ..
قصيدة زرقاء ..
بحجارتها .. بزجاجها ..
بوردها على الاسوار ..
بزوارها .. وموائدها ..
وقبل زواياها المظلمة
يبدأ التعاطف مع القصيدة الزرقاء :

« رغم ان الحب مات
رغم ان الذكريات
لم تعد شيئا ثمينا .
ماالذي نخسر ــ اذ نحن التقينا ــ
فابتسمنا .. وانحنينا
وهمسنا :
مرحبا » .

* * *

تخرج الجميلة البدويه ..
ومعها قصيدتها
عقارها الذي (طوّبه) تيسير لها
لتعيش به
ولاتغرق في نهر الحياة
كما تغرق الاخريات الجميلات .
طوّبها لها .. بمؤامرة مرحه
لقد صنعها باناة
صنعها باصابع عامل « موزاييك »
يتناول اقرب الاشياء من حواليه
يتناول قطعة الخشب المهمله
يتناول قطعة العاج او الصدف
فينهضان بين يديه
شيئاً ثالثاً .. لا خشباً .. ولا عاجا .
تماما .. كما يفعل كبار الشعراء
الذين وقفوا على سر المهنـة
كما يفعل كبار الرسامين
الذين وقفوا على سر المهنة
بمقادير يعرفونها
للخروج بلون ثالث ..
لون جديد تماما على علب الالوان .
تلك كانت صنعة تيسير ..
بساطة متناهية

وكلمات انيقة
ترن ان وقعت من اليد
فيستدير رنينها حلقات
تسافر في واد عاشق للأصداء .
المسكينه .. البدويه .
لقد مضت بالقصيدة
لتريها للناس :
هذه املاكي ..
فكان كل من يراها
كل من يسمعها
يكمل عليها المؤامرة المرحه .
نعم .. ولكن هذا التوقيع الخفي

لمن ؟
فلغة ((تيسير))
صنعته التي تمرح في الايماء
عالمه الشعري المليء بالحركات
قدرته على (انسنة) كل شيء .
انسنة المقعد والمنضدة
الاناء والزهره
المساء .. والصمت .
يؤنسنها جميعا
ويمر بينها بحذر
يمر الى جلسة حب

او اتكاءة قرار هام :

جلسة حب كهذه :

[مقعد همّ بكتفي منضدة

وردة ألقت بساق في اناء

ساكن هذا المساء

واصخنا

فسمعنا

في حنايا الصمت همسا

وخطى مرتعده .

* * *

تبدأ الرحلة كف

تتقرى .. ثم تغفو

ناعم هذا المساء

تخفق الوردة في جوف الاناء

فاذا الصمت يعاني

من مخاض الحركه

واذا المقعد والمنضدة

اذرع مشتبكة .

* * *

عالم الاسرار يدعوني ويضرع

كي احله

وانا مضنى .. وتواق .. وموجع
وانا جد موله .
هذه الامداء كم سافرت فيها
قطفت كفي جناها
واستقى منها فمي
غير اني بعد ظمآن .. وتجتاح دمي
رغبة هوجاء : ان يهرق فيها ! .

* * *

هذه الاشارة الاخيرة للموت
كان « تيسير » يمررها دائما
حتى من وراء قصيدة حب
او بداية حب
وبدايات الحب
تكون اقرب الى الحياة والفرح
منها الى الموت .

كان يمررها من وراء دهشة جميلة
تاخذ .. فيتجلى
كلما سمع بانتحار من يعجب به .
مرة .. استوقفني على باب مقصف الجامعة
كان مسرورا .. يطير قليلا عن الادراج
قال بفخر :

همنغواي انتحر .. الم تسمع .
تبالهت : ماذا يعني ؟!
سمعت فيه شيئا يتحطم .
لمَّ ابتسامته .. ومضى حانقا .
تماما .. كما كان يمضي حانقا
بعد كل قصة حب ..
من قصصه الثلاث .
يمضي حانقا حين يظفر بالحب الناعم
او يظفر بالصد الناعم
كان يمضي حانقا في الحالين
في الربح والخسارة
لانه كان وحده يعرف
انه رابح على الحالين
وخاسر على الحالين ايضا .
لان قضيته لم تكن في هذه
ولا في تلك
كانت تشغله امور كبيرة
ربما ضمنها احيانا حبه
لأحد اخوته الكبار المهمين .

* * *

الآخرون الذين اهتموا بتيسير وشعره
سجلوا عليه نقاطا وارده

لينالوا من اهميته كشاعر
هذا مايحدث دائما ..
تقع الضحية ..
فتكثر السكاكين .
ولا احد يعذر .
لا احد يقدر
ان السقطة كانت دائما
من نصيب الانسان
الانسان الذي يحتاج لان
ياكل .. ويشرب ..
ثم يعادي .. او يحب
اما البقاء ..
فللشاعر فيه .

* * *

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

لعام ١٩٨١



آ- نقد بعض المفاهيم الرجعية في الفكر الثوري المعاصر

مشاركة: د. غانم الهنا
د. فؤاد مرعي
غسان الضاهر

اعداد: محمد جمال باروت

نقد بعض المفاهيم المرجعية في الفكر الثوري المعاصر

مشاركة:
د. غانم الهنا
د. فؤاد مرعي
غسان الضاهر

اعداد: محمد جمال باروت

بالتعاون مع المكتب الاداري للاتحاد الوطني لطلبة سورية ـ فرع جامعة حلب ، والمكتب الفرعي لاتحاد الكتاب العرب ، وعمادة كلية الاداب ، عقدت مجلة « المعرفة » على مدرج المتنبي ، في كلية الاداب ـ جامعة حلب ، ندوة مفتوحة عن (نقد بعض المفاهيم الرجعية في الفكر الثوري المعاصر) حضرها طلاب جامعة حلب وتحدث فيها كل من :

١ ـ الدكتور غانم هنا .
٢ ـ تعليق ونقد : الدكتور فؤاد مرعي .
٣ ـ مداخلة : الاستاذ غسان الضاهر .
٤ ـ حوار مفتوح .

(*) استمرت الندوة قرابة /٤/ ساعات حضرها ،اكثر من/٢٠٠/ شابا وشابة من طلاب جامعة حلب وقد اختصرت (المعرفة) وتجاوزت الكثير من التساؤلات والتعليقات السريعة ، الا انها حافظت وبدقة كاملة على ماطرحه كادر الندوة ، وهو ماتقدمه « المعرفة » لقرائها .

الدكتور غانم هنا : ولد في معرة صيدنايا ـ جبل القلمون عام ١٩٣٦، دكتور في الفلسفة الاجتماعية من جامعة ميونيخ ، عمل استاذاً مساعداً في جامعة غوتنفن في المانيا الغربية ، واستاذ كرسي في جامعة بريمن . عاد الى الوطن عام ١٩٧٧ ليعمل استاذاً للفلسفة الاجتماعية ـ قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية في جامعة دمشق ـ شعبة علم الاجتماع . اصدر الكتب التالية بالالمانية : (الحرية والشخص ـ انتقاد لجون بول سارتر ـ ١٩٦٥) و (وحدة العقل ـ دراسات في تفاعل الفلسفة العربية والوسيطة وتأثيرها على الفكر الاوروبي ـ ١٩٧٥) وبالعربية (بناء المجتمع ـ ١٩٨١) و (فلسفة الحضارة) و (تاريخية العقل ـ ١٩٨١) .

الدكتور فؤاد مرعي : وكيل كلية الاداب ـ جامعة حلب للشؤون العلمية ، دكتوراه في النقد الادبي من جامعة موسكو الحكومية عام ١٩٧٣ على اطروحته (النقد الديموقراطي الثوري الروسي في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر) . من كتبه (المدخل الى الاداب الاوربية ـ ١٩٧٧) و (المدخل الى علم الاداب ـ ١٩٧٨) و (في تاريخ الاداب الحديث ـ ١٩٨١) و (نظرية الادب ـ ١٩٨١) . له اعمال مترجمة كثيرة صدرت بين عامي ١٩٦١ و ١٩٨١ ، وهي كتب فنية وادبية وفلسفية وعسكرية واقتصادية.

الاستاذ غسان الضاهر : استاذ في كلية الاقتصاد والتجارة ـ جامعة حلب ، عضو المؤتمر القطري السابع لحزب البعث العربي الاشتراكي ، من كتبه (الطريق العربي الى الاشتراكية) ، (الاشتراكية العلمية) و (والمصطلحات العلمية) و(تاريخ الفكر الاشتراكي) .

المعرفة : يتعرض الفكر الثوري المعاصر الى سلسلة مفاجآت موضوعية تزعزع بعض مفاهيمه الاساسية التي تتحول بدورها الى مفاهيم رجعية في بنية الفكر الثوري المعاصر ، ما لم يتم تجاوزها ، وطرح الاسئلة عليها . أن مفهوم الطبقات كما سيشير الدكتور غانم هنا في نقده للفكر الثوري المعاصر قد اصبح عتيقاً ، مثلما ان الحسم في دولة من الدول لم يعد في يد الطبقات ، بل في يد (الشركات المتعددة الجنسيات) او (فوق القومية)

ان هذه الشركات تشكل تطويرا للامبريالية ، مما يجعل الصراع ليس بين العمال وارباب العمل بل بين هؤلاء جميعا ، والدولة العميلة للشركات المتعددة الجنسية ، فما كان قوة محركة في المفاهيم « الارثوذوكسية » للفكر الثوري لم يعد كذلك . ان هذا كله يدفعنا الى نقد بعض مفاهيم هذا الفكر ، وطرح مساءلاتنا عليه . لن اطيل بل اترك الحديث حالا للدكتور « غانم هنا » أستاذ الفلسفة الاجتماعية في جامعة دمشق .

الدكتور غانم هنا : كلامنا في الفكر الثوري المعاصر . لابد لنا تفاديا لاي سوء فهم ان نوضح منذ البداية ماهو الفكر الثوري في المنظار العلمي الذي نلتزم به في حوارنا . هذا هو القسم الاول من حديثنا ، اما القسم الثاني فسأعرض فيه بعض المفاهيم او المواقف التي لازمت الفكر الثوري ، من تاريخ مضى ، او تسللت اليه ، او ادخلت عليه ، وهي لاتزال تعمل به وتضفي عليه صفة الرجعية . هذه هي الحدود التي آمل ان لايتجاوز كلامي فيها /٤٥/ دقيقة ، وانا افضل كما اختارت ادارة الجلسة ، ان اقدم لكم العرض ، ونناقش بعد ذلك .

قبل البدء بالحديث علي ان اقدم اليكم الاعتذار بسبب استعمالي لغة قد تبدو غريبة لاول وهلة ، لغة معقدة قليلا ، ومقتضبة ، تتطلب متابعة متصلة ، وسبب التعقيد ليس المادة المطروحة وحسب ، وانما هي في المنهج الصارم المتبع ، وايضا الى حد بعيد ، لحساسية ، اسمحوا لي ان اسميها بكارة في التعامل مع اللغة العربية ، وذلك لانني قضيت قرابة عشرين عاما خارج الوطن ، ولم تتح لي امكانية امتلاك سلاسة اللغة ووضوحها ودقتها .

اقدم لكم العذر ايضا بسبب اخر انني لااحاول ان اطرح عليكم نظرية جديدة في الثورة ، ولست اشير الى سلبيات من اجل الترفع عنها . انني على قناعة من ان العلم لايحق له اطلاق احكام على الواقع ، واكثر من ذلك لايحق للعلم تقييد الواقع بأحكامه . انني من منبع طبقي ، ومن قناعتي العلمية ابعد ماأكون عن موقف المراقب غير المنحاز الناظر الى الامور ، وكأن لادخل له فيها ، لذا رأيت من باب الصراحة ، وعن هذه

الصراحة اقدم الاعتذار ، ان افصح عن قناعتي العقائدية التي اساسها الالتزام بالفكر التقدمي . والتحيز الى جانب الفقير والضعيف كفى مقدمات .

اولا : ماالفكر الثوري المعاصر ؟ لست اعتقد ان بيننا ، من يربط تصورا للثورة بغير ربطها بالتقدم ، بكلام آخر . ان احدى المسلمات التي ننطلق منها ان التقدمية هي احدى السمات بل المستلزمات الجوهرية في الفكر الثوري ، فليس ممكنا على سبيل المثال ان يكون الفكر العنصري او الاستغلالي فكرا تقدميا ، وبالتالي فكرا ثوريا . لدينا مسلمة اخرى آمل ان لانختلف عليها ، هي تحديد الثورة في معناها العلمي ، اي التغير الشامل والكامل الذي يحدث عندما تصبح القوى القديمة على اختلاف انماطها واشكالها غير قادرة على مواجهة متطلبات المجتمع القائم . هذا يعني بالتالي الانتقال من تشكيلة اجتماعية اقتصادية الى تشكيلة اخرى، ونقل السلطة السياسية وبالتالي الاقتصادية من يد طبقة اجتماعية الى يد اخرى .

اسمحوا لي ان اعتبر مسلمة ثالثة ، حتى ولم لم يتم حولها الاشباع ان الفكر الثوري المعاصر بمختلف الوانه ، وبمختلف الاصقاع التي اوى اليها في امريكا الوسطى والجنوبية ، وفي اوروبا الشرقية وفي الصين الشعبية وفي الدول الافريقية التقدمية ، ولدى القوى العاملة على التقدم في الوطن العربي ، وبعض دول آسيا واوروبا الغربية . هو المعطى الاكثر غيابا عن السياسة ، والاقل اعتمادا على برهان الواقعية . انني اخالف فيما اقول نظريات اخرى ، وانا اعي ذلك كل الوعي ، لكني مصر على القول ان الفكر الثوري في ايامنا الحاضرة غريب وغائب عن جميع الممارسات السياسية المستتبة . اقول تلك السياسات الرسمية اي التي توقع عنها مسؤولة انظمة وحكام . فهنالك فكر ثوري حقيقي في الصين ، ولكن لانتقصاه من خلال سياسة ماوتسي تونغ او هسياوبينغ . وفي كوبا فكر ثوري غير ممارسات الحكم ، وفي الاتحاد السوفييتي فكر ثوري غير اعمال « الازفستيا » والبيانات والتصريحات ... وهكذا دواليك . الى جانب

التقدمية ، هنالك ميزة للفكر الثوري المعاصر ، اراها في الانفصام بينه وبين التطبيق الواقعي . ان الفكر الثوري المعاصر يتسم على ما ارى ، بالسعي وراء استقلالية متزايدة يوما بعد يوم تجاه عقائد وتعاليم رواد هذا الفكر الاولي ، ويمكننا ان نضيف « مشايخه » . في الامر هنا تبرير بديهي ، فالتحليلات والبرامج والآراء التي يضعها هؤلاء تجد ذاتها اليوم أمام معطيات مختلفة جذريا عما كانت عليه حين قيلت أو عمل بها في الايام الغابرة .

ولكن ما الذي تغير جذريا في الواقع المعاصر ، بحيث نتج عنه هـذا التفاوت . ؟

هذا هو السؤال الذي سنتتبعه . ان تاريخية الحركات الثورية في المجتمعات كبيرة . اما محرك ما كان حركة ، فقد اصبح اليوم بمعزل عن صلب الواقع ، او لم تبق له سوى علاقة فكرية بالواقع . ان ما قامت من أجله حركات التجديد والحركات الثورية الحقيقية واولاها واهمها على الاطلاق ثورة اكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ في روسيا القيصرية ، لم يعد موضع جدل يختلف عليه . في مناطق اخرى قامت الثورة بمعناها الآخر ، من أجل طرد المستعمر وتحقيق الاستقلال الوطني سواء كانذلك في فييتنام او الوطن العربي او انغولا . كل هذا حدث ولا جدال عليه . ايكون الفكر الثوري والثورة قد حققا الاهداف ، بحيث اصبحت الحرية والمساواة والاخاء دستورا ؟ او بكلام آخر ، ما هو المبرر لوجود فكر ثوري وقد تم تحقيق مطاليب الفكر الثوري التقليدي ؟ ان في الجواب على هذا السؤال ، الجواب الحقيقي على تساؤلنا الاول ، عما هو الفكر الثوري المعاصر ، لذا اقف هنا امام بعض التفاصيل .

اننا نعرف ــ لاسيما نحن العرب ــ وفي الايام الحاضرة خاصة ، ان القوة الحقيقية في تسيير المجتمعات، لم تعد منوطة الا فيما ندر بالاخلاق. كما ونعرف ان العلاقات بين الدول لم تعد تربط باهانة قنصل مثـلا ، فيحتل البلد المهان ، البلد المهين ، او في مصرع امير في موقع مـا ،

فتندلع الحروب . ان هذه التصورات للعلاقات الدولية قد ولت ، واننا نعتقد كذلك ان المعاهدات والاحلاف والتكتلات والتحركات الدبلوماسية بمختلف اشكالها ، لم تعد ذات كيان خاص في ايامنا الحاضرة . لقد اصبحت صورا جديدة لسبق اصبح حقيقة تحركه ايد كانت في السابق مخفية . وذلك لما كانت في دور الصيرورة ، وقد اصبحت اليوم مهيضة . ان ما يتحكم بالدول وبعلاقاتها بعضها ببعض ، انما هو مجموعة من الشركات الاقتصادية العالمية التي قد لاتتجاوز عدد اصابع اليد الواحدة . اعتدنا ان نطلق عليها اسم (الشركات متعددة الجنسيات) ، وهذا ما يظهر مرة اخرى ، ان القوة المحركة للمجتمعات كانت وستبقى كامنة في البعد الاقتصادي ـ الاجتماعي ، لكنها اليوم ، وهذه هي اهم خصائص الواقع الحاضر ، لم تعد تستغل او تستعبد او تنهب او تستعمر مباشرة وجهرا ، بل وقد ابدت مرارا منطقا خاصا ، تبدو فيه وكأنها في منتهى الانسانية . لقد حولت هيمنة هذه الشركات على الاقتصاد العالمي دور الدولة فأضحى عرضيا ، ان لم يكن في خدمة السلطة . كما اصبح مفهوم الطبقات الاجتماعية في معناه العلمي القديم عتيقا ، وفقا لهذا المنظور . ان في تفرد الدول ، وسعي حكامها وراء ارضاء المعادلات مؤشرا على افلات الحكم الحقيقي حتى من اصحاب المصلحة ، وفي الدول المتقدمة والتقدمية ، ثم اننا نجده فعلا في بلد ، صراعا طبقيا او صراعا على السلطة ، غير أن الحكمة حول هذا الصراع او فيه ، ومثله التحركات الاجتماعية الاخرى ، انه لم يعد في ايدي الطبقات ، ولا حتى في ايدي السلطات الحاكمة ، بل انها بدات تخضع في الواقع للقوة المسيطرة على الموارد والمواد الاولية والصناعات الاساسية . وانني ارى اسم التنمية او بالحري البلاد المتقدمة ، ولو اضفنا اليها صفة صناعية في كلامنا على الدول المتقدمة ، يخفي اهم ما يخفي آلية تحكم هذه الشركات بها . هنا يكون التمسك بقضايا ملكية وسائل الانتاج على نطاق وطني ضيق موقفا رجعيا على ما أرى .

لان الابعاد الخارجة عن نطاق الملكية فردية او جماعية اضحت من منظور تلك القوى . ولست ارى ان مفهوم الامبريالية يخفي هذا التطور

في الراسمالية ، فننظر الآن الى الامبريالية ، وكأنها أعلى درجات نطور الراسمالية . اعتقد ان فقدان بعد الملكية هذا قد فاجأ الفكر الثوري عن تقديم العون له . من جهة اخرى نرى ان الحيرة المستولية على الفكر الثوري المعاصر على غفلة ، وبالتالي لم يكن معداً له ، او بالاحرى عجز الفكر الثوري التقليدي ، عن تقديم العون له . من جهة اخرى نرى ان الحيرة المستولية على الفكر الاشتراكي ازاء هذه القوى الجديدة او (الشركات متعددة الجنسيات) ليست سوى ترجمة للمفاجأة التي اتكلم عنها . لقد جندت هذه القوى الجديدة لخدمتها ، قوى هائلة ، واقامت استراتيجيات طويلة المدى. ربطتها بشبكات قانونية ، فحصنت ذاتها ضد متناول الافراد ، وضد متناول الدول ، وضد متناول الجماعة . ويشعر الفكر التقدمي بالعجز أمام هذا الواقع ، فهل يمتنع عن المجابهة فورا ولا سلاح بين يديه . أو يتجاهل الواقع ، ويحاول الالتفاف والتلاؤم معه فورا . او يلجأ الى تحليل او تفكير عفوي . اما الامر الاشد خطورة في هذا الميدان ، فهو ان قوة العمالقة الاقتصادية ، قد احاقت بالفكر الثوري المناوىء لهـا ، واصطادته في نطاقها . فنحن نرى ان القوى المحلية ستشغل بالتناقضات اليومية ، والمشادات العقائدية ، بحيث يوظف اصطراعها باتجاه مسائل بعيدة عن الاقتصاد، وجعل الاقتصاد قيمة بعيدة بدورها عن الايديولوجيا والعقيدة . او نرى كيف تحيد القوى المسيرة للتاريخ في إحياء عوامل غيبيـة تتطلب من الشعوب ومن القوى الاجتماعية الجديدة الجبارة للكشف عن مطبات اتباعها وطرق التغلب عليه . وما أفكار الوطنية المتطرفة ، او الجماعات الدينية المتعصبة ، سوى مظاهر لما تعمل القوى المهيمنة على ارهاب الشعوب بها . وانا مصر على ان افهم من هذا القبيل ايضا ، الحاح بعض القوى على اعادة إحياء تراث حضاري ، لا من اجـل دمجه بالحاضر ، وجعله دعامة للتغير والتقدم باتجاه المستقبل ، بل من اجل جمعه في اطر وطقوس تصبح بعد برهة ، الجوهر . وهنا يحق لنا التساؤل ماذا عمـل الفكر الثوري المعاصر امام هـذا كله ؟ لكي نكرر منصفين ، نلخص جهود التقدمية مجتمعة في تيارين رئيسيين ، اولهما : لجأ الى الفكر الماركسي ، فأعاد اكتشافه وراح يفهم أو يعمل على فهـم جديد للماضي او للحاضر ، بغية تأمين المستقبل . الثاني راح يجدد في

فهـم الاصالة الحضارية ، فادى حتى الآن الى تضخيم الخصوصيات المحلية بحيث اضحت بديلا، فكان أن نشأ الطريق العربي الىالاشتراكية، أو الأورو ــ شيوعية .. أو ... أو ... الى ما هنالك . الأمر في هذا الموضوع بين . لذا لن نقف ، بل بودي أن استعرض واياكم عاملا اساسيا آخر للفكر الثوري المعاصر ، ناجما عن كونه نتيجة ردة فعل ، وليس فعلا . كان الفكر التقدمي في فترة السنوات الخمسة والعشرين الفائتة يتطور ويتبلور ، لا بل وينتهي احيانا جوابا على تحديات الرجعيــة في اقصى اشكالها . الم تكن حرب فييتنام المحرك الاهم لتوعية الفكرالتقدمي على ضرورة مقاومة التفوق العسكري في التقدم وتحريك الراي العام ؟ الم يدخل وعد القضية الفلسطينية ، قضية شعبنا الاساسية ، صلب الوعد العالمي عن طريق عملية « ميونيخ » والعابها الأوليمبية ؟ وتنطوي ردة الفعل هذه على احد اتجاهي الفكر الثوري المعاصر . ان تغيير الواقع واتاحة الوعي ازاءه عن طريق العنف المدعم بالالتزام العقائدي ، هـو اساس للفكر الثوري . ونحن لا نعني هنا بالعنف ، العنف المسلح وحده، اذ هنالك عنف تكتمي ، وهنالك عنف تمارسه جماهير تسير في مظاهرات صامتة الى جانب العنف الذي عرفناه من وراء تكتيك عصابات المدن ، وعنف الجماهير المتلاحمة بالفقر . لقد اصبح العنف واقعا اجتماعيا ، حينما وعت الجماهير والتكتلات ان السيطرة المفروضة عن طريق الشرعية أو الارهاب ، يمكن بل يجب أن تحلحل بل وتنزع أو تحال الى لا شرعية حالما تصبح آلة تسلط في يد فرد أو مجموعة من الافراد . لقد حمل الفكر الثوري المعاصر في هذا الميدان الفكر التقدمي على ما ارى الى قفزة نوعية اذا سمحتم لي بهذه التسمية . انه عمل على توعيته باتجاه تقدم الفئات والجماعات المختلفة بغض النظر عن المنبت الطبقي ، وهنا تظهر بوضوح في غرابة تفكيري ، وقصر نظر المتصلبين ، المتزمتين ، القائلين حتمــا بالمتطلبات الطبقية النضالية التابعة للمرحلة التاريخية السابقة ، والتي كانت تدور في معظمها على ثوار القرن التاسع عشر ، وثوار بداية القرن العشرين . لربما دخل من هذه النافذة التي فتحتها الآن هواء سام ، فاريد ان اعود واحكم الإغلاق عليه حالا .

انني لا اتجاهل ما يبذل الفكر الرجعي والفكر الاصلاحي من جهود ، من أجل إنزال حلول تلفيقية وسريعة للمشاكل الاجتماعية بعيدا ، والإعراض عن الانتماء الطبقي ، حيث يوجهان الوعي الاجتماعي ، نحو الحلول البراغمائية ، البيروقراطية . ان الإلحاح على الإعراض عن الايديولوجيا والمناداة العالية بفرض الالتزام والانتماء الطبقي ، خطر يهدد الفكر الثوري المعاصر . ونحن لا نعني من ذلك اسقاط الوعي الطبقي من الحساب . بل اننا نعني إسقاط الحواجز العقائدية بين الطبقات الاجتماعية المتجانسة لكونها أضحت عرضية في الصراع السياسي كما رأينا سابقا . لهذا يبقى في قناعتنا ان مفهوم وواقع الصراع اليوم لم يعد بين العمال وأرباب العمل في الدرجة الاولى ، بل بين هؤلاء جميعا والدولة . حيث اصبحت الدولة عميلة لبعض الافراد والفئات وعن طريقهم عميلة للشركات الكبرى متعددة الجنسية ، لهذا تفقد الدولة ، ولو كانت ناجحة بادىء ذي بدء ، شرعيتها وتبريرها باتجاه الجماهير ، وبالتالي تفقد شرعية وجودها . اصل هنا الى آخر ما اريد الكلام عنه في مفهوم الفكر الثوري المعاصر لأصل الى الشرعية . اعتقد انني لا اخطىء اذا ردفت الفكرة الاساسية بالقول ان كل شرعية تقوم كذلك ، اي شرعية، ما دامت محمولة من الاكثرية الواعية الملتزمة ، او ان الشرعية ليست قائمة على إجماع او انتخاب او تصويت ، ليست ناجمة عن امر اداري او طبيعة مزعومة في الانسان . ان الشرعية رهن بالفعالية والمصداقية الاجتماعية ، وهنا فقد خطا الفكر الثوري المعاصر خطوات واسعة باتجاه التحرر من الفكر الارثوذوكسي التقليدي . هنا ايضا ، أشير الى امر لا بد وان أتداركه ، انني لا اقول بالفوضوية ، كما وانني لست لاراها في صلب تفكيري ، وتصور التقدميين المعاصرين ، بل أن ما انادي به هو عكس الفوضى . فأقول مع انطونيو غرامشي « ان الفوضوية هي شكل من أشكال الدولة البورجوازية ، وهي في جدلية الافكار تكمل الليبرالية لا الاشتراكية » . فالشرعية ناجمة عن حقيقة واقع المشاركة الواعية في عملية تسيير المجتمعات ، وهي قائمة على إجماع وموافقة اكثرية ذات مصلحة حقيقية . وعندما تفقد احد عوامل تحديد واقعها هذا ، تفقد الشرعية كيانها .

سأتعرض الى مفهوم محوري في الفكر الثوري ابني حوله ولو باقتضاب ، ما يكون قد بقي غائما في الجزء الاول . وذلك في منظور ما سميته بالرجعية . فلنر ماذا تعني الرجعية ؟ قلنا في البداية ان الفكر الثوري تقدمي ، من هنا يصح القول الآن: ان الرجعيةهيعكس التقدمية. غير اننا لسنا لنرتاح لمثل هذه الشروحات والترتيبات الكلامية ، فما الرجعية اذن ؟

لنحاول ولو لمدة وجيزة الخروج ، عما رسخ في اذهاننا من تصور للرجعية . فالرجعية في المقولة العلمية ، مفهوم معقد البنية ، لا بد وان نوليه اهتماما كبيرا لنحسن فهمه ، ومن ثم نجيب عليه . لننس الرجعية قبل كل شيء من حيث كونها حركة سياسية ، كما وان ربط الرجعية بعامل من عوامل الواقع الاجتماعي ، كالبكاء على الاطلال ، او التزمت بالحفاظ على التقاليد ، او التمسك الاعمى بأهداب الدين ، الى ما هنالك ... لا يوفي كل هذا الرجعية حقها . انها اكبر من جميع هذه المظاهر مجتمعة ، وبودي ان أعرض هنا عن مفهوم للرجعية كثر استعماله ، على السنة السياسيين او البرلمانيين لاغراض تبسيطية ، ليس كلامنا في مثل كلامهم . من جهة اخرى علينا ان لا نولي هذا المفهوم اكثر مايحتاجه، فنعتبره عدوا جبارا ، نجند من اجل مقاومته كل قوانا . هذا شرط ان نعي معناه الدقيق ، الا وهو (الإعراض عن الذات) . انني اعي ما اقول : (الإعراض عن الذات) انني أعي ما اقول ، فاعيد مرة اخرى ان (جوهر الرجعية تحديدا وواقعا هو الإعراض عن الذات) اي التخلي بوعي او نتيجة لتضليل عما هو نظام للذات في محاولة اكتساب شخصية اخرى ، ذات اخرى ، مبادىء اخرى تكون غريبة عن الذات ، او دخيلة او مفتعلة . في الإعراض عملية تجعله مغايرا للاغتراب او التضليل او الاستلاب ، فالرجعي كما ارى ليس مضللا ، انه يعي كل الوعي ما يعمل، ويأخذ في قراره بهذا الوعي ، فهو مصر على الاتجاه باتجاه ما ليس هو فيه ، اتجاه ما هو خارج عنه ، وغالبا في اتجاه ما هو مخالف لما كان يجب ان يكون عليه ، وان يكون ملتزما به . ولا بد هنا من تدقيق ثان في فهم

الرجعية ، انها لا تقوم ، وهنا ، صلب الرجعية ، على معاداة كل ما كانت عليه ، فالتنكر للماضي ، والعداء له هما من مكونات الرجعية ، الى جانب هذا العداء ، يكرس الرجعي لنفسه حماية في سلطات او اشخاص او تقاليد أو طقوس ، او في هذه كلها مجتمعة ، تحل لديه محل القناعة ، والكم وجدنا في الماضي وفي الحاضر من يبرر موقفه العدائي من التقـدم بمجرد ذكر شخص اعتمده على كلامه لا لأمر الا لانه يمثل سلطة في العلم أو في الحيـاة .

نعود الآن الى المفهوم المحوري الذي ذكرته . اننا نقع بسـهولة داخل حلقة سرعان ما تتحول الى حلقة مفرغة ، وذلك حين يعمل احدنا على احتواء جميع الاطراف فيها . ففي حين يرى المتحيزون للثورة السـياسية أن على الثورة ـ في ايامنا ـ البقاء في ميدان الصراع والتغير الدائم ، يبرز آخرون منادون بالثورة ، عن طريق سمي بـ (الثورة عبر المؤسسـات) وقبل ذلك ، وجدنا الثوري في انغولا او موزامبيق او الثورة الفلسطينية ، يجاهد ويسقط من اجل حقه . ووجدنا ايضا في بلد كالجزائر أو اليمن الديموقراطي تحققا من مصداقية هذا الفهم للثورة . لكن القائمين بالسير عبر المؤسسـات كمفهوم للثورة ، ومعظمهم في البلاد الاشتراكية حاليا ، وفي البلاد المتقدمة صناعيا ، يشعرون بأن الخطر الاكبر وهو الرجعيـة ليس عاملا خارجيا مهددا ، بل انه داخلي ، رغم كونه خارجيا في اغلب الاحيـان .

فلقد عرفت معظم القوى الثورية المستتبة في مفهومها وواقعها معركة الثورة الاشتراكية في الاتحاد السـوفييتي بعد وفاة لينين . حين بقيت متجهة نحو الخارج ومهددة منه . فارغمت على احلال مؤقت لضرورات دفاعية في الداخل ، ما لبثت ان اضحت بديلا ولو مؤقتا للثـورة ، او للعطية الثورية الداخلية ، وذلك حين احلت التنظيم محل الثورة . لقد حفظ التنظيم الصفوف مرصوصة ، ولكن باتجاه الخارج ، أما في الداخل ، فقد ادى ذلك التنظيم نفسه الى توطيد علاقات السيطرة داخل المجتمع ، فوصل ولو على مراحل ـ وانما بكل تأكيد ـ الى تحجر كانت مظاهره توثين الشخصيات او ما نسميه « عبادة الشخصية » .

واذا تتبعنا عن كثب ما يجري في انغولا وموزامبيق واليمن الديموقراطي لوجدنا أن الثورة لم تصل بعد الى تبني التنظيم الفولاذي الذي ذكرت، لكن أعداء الثورة هناك يخططون لتكرار تجارب الاحزاب والمؤسسات الديموقراطية الاخرى ، وذلك بحمل العداء من الخارج ، والتلويح بمحاولات التدخل تحت اسم الضرورة الاقتصادية ، او حماية الاستقلال، او تخطيط القوى ، وهم في حقيقة الامر يحملون على تثبيت القمع ، بحيث يصل في شكل تنظيمي ثابت الى تفريغ الثورة ثم القضاء عليها . يتوجب علي هنا المزيد من التوضيح كي اصل الى ما اريد قوله ، ان جوهر ما يتمحور عليه الفكر الثوري المعاصر ، وهذا ايضا كان عليه في ماضيه ، كان ولا يزال الانسان . الانسان في واقع حقيقته الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية اي بكلام مختصر ، الانسان في تفاعله مع ذاته ومع غيره ، ومع المعطيات التي حوله من اجل تحقيق ذاته فردا او مجتمعا ، وحين يحرم من احدى تلك المعطيات المكونة لحريته ، واقعه ، تفاعله ، مجتمعه ، ليطبق عليه في اطر مسبقة الصنع باسم اهداف ، أو باسم تنظيم ، او باسم ضرورة محتمة او فهم خاطىء ، يصبح عندئذ اغتصاب الانسان محترفا للثورة ، وهنا غاية التناقض والتشويه . هنا نصل الى نقيض ما هو قائم ، الى نقيض ما هو الفكر الثوري ؟ . لنقترب اذا خطوة اخرى من هذا الواقع !

يحاول اعداء الثورة واعداء التقدم دوما أن يحملوا القوى الثورية على التفتت والعداء الداخلي ، في إبعاد اصحاب الآراء المغايرة لآراء الساسة، ومنهم اولئك الذين لا يسهل عليهم الانضواء تحت راية او الوقوف في صف منتظم ، وقد يصل الامر الى اعلان خلاف في الراي ، كجرم يحكم على المجروم به بالتنكيل او الإبعاد . هنا يجب أن نشير الى ان مثل هذا التصور كان في التاريخ محمولا من الخارج الى داخل القوى الثورية، وقد ادى وبحكم الضرورة الى إضعاف الثورة اولا ، ثم وبالتدريج الى القضاء عليها عن طريق التفرد ، واستبداد اشخاص دون مقاومة . اي حين تفقد او فقدت هذه القوى ديموقراطيتها وحيويتها الخاصة التي يغذيها فيما يغذيها ايضا الخلاف في الراي وتنوع الاتجاهات .

ينطوي كلامنا هنا على مشكلة لربما كانت هي مفتاح فهـم جديد للثورة ، وبالتالي للرجعية ، انه السؤال عن شرعية العنف . لقد وقف عدد كبير من المفكرين الثوريين المعاصرين امام مشكلة العنف ، لنصغ الى احدهم ممثلا عنهـم :

(سئل جون بول سارتر ، في التلفزيون الالماني عام ١٩٧٤ ، من قبل بادر ، مؤسـس فريق (بادر ماينهوف) . سأله بادر : انت قلت ان العنف ليس غاية بل هو وسيلة ، وانت لست عنيفا ، ولكن المجتمـع الراسمالي لا يمكن قلبه عن طريق الاصلاحات . اجاب سارتر مقاطعا ، اعتقد ان خط العمل الثوري الأوحد في النجاح هو في ممارسة العنف ؛ لكن الفرق ــ يسارع سارتر ــ ان العنف الفردي لا جدوى منه ، بـل ان العنف لكي يكون ثوريا، يجب ان يقوم على سواعد جماهيرالبروليتاريا، في مقاومة الراسمالية ، وكل عنف آخر لا يمكن ان يكون عنفا ثوريـا ؛ من هنا نفهم ان اللجوء الى العنف ليس بحد ذاته ثوريا تقدميا او رجعيا بل انه سلاح الرجعية حين لا تحمله رؤوس وايد التزمت التزاما حقيقيا بقضية الشعب ، وبقيت في طفوفه ، بين جماهيره الكادحة ، اما العنف الفردي غير الهادف الى تحرير الجماهير وغير القائم على سواعدها ، فهو رجعي ، جذوره رؤوس نخبوية دعاوية، لم تكن يوما في التاريخ التقدمي. لقد وصلت الى ختام كلامي فاسمحوا لي ببعض النتائج . اننا اذا أردنا ان نكون مقتنعين بضرورة تأصيل وحماية الفكر التقدمي ، وانقاذه من التزييف والانحراف علينا أن نطرح على انفسنا سؤالين أساسيين كمـا ارى ونجيب عنهما في الممارسة .

اولا : هل نحن القائلين بالفكر التقدمي ، قادرون على تحريك القوى الديموقراطية الكامنة فينا ، فتصبح قوة فعلية في المجتمع ؟

ثانيا : انفكر في بدائل للأفق الضيق الذي يعيش فيه فكرنا الثوري المعاصر ، باتجاه مجابهة الابعاد العالمية التي اخذها الفكر الرجعي ، وبدأ يهددنا من وراء منجزاته ؟ .

ان المستقبل الحقيقي كما ارى ، او كما اراه في مجتمعاتنا المسماة نامية ، هو الفقر الى الفكر التقدمي ، واسمحوا لي ان اسميه الفقر الى الايديولوجيـا .

اتذكر نحن كم من السنين مضت فيما سمي بالفكر الناصري ، منذ ١٩٦٧ وحتى قضى عليه السادات ؟

اتذكر طنطنة الفكر التقدمي في المانيا ، الى ان وصلت المانيـا الى الهتلريـة ؟

ام كم صمد الليندي ونظامه في تشيلي امام شركات النحاس العالمية ؟

هذا كما ارى فقر فكرنا التقدمي . والفكر ليس دساتير او تصورات فردية . انه عودة الى الذات ، عودة الى كل ذات ، وبالتالي نقيض لضياع الذات كما سميته .

مداخلة الاستاذ غسان الشاهر : نحن امام معضلة الفكر الثوري التقدمي في هذا العالم . امام معضلة تعريب هذا الفكر وبالتالي الاستفادة منه في ضوء الواقع العربي . دراسة الفكر الثوري العالمي والاستفادة من الجوانب الايجابية . هنالك اخطاء ومنزلقات وقع فيها الفكر الثوري فيجب ان نتفاداها ، الذي يهمني هو الواقع الذي أعيش ، لهذا لا بد من التعليق حول بعض النقاط في الفكر الثوري المعاصر . اننا نلاحظ في هذا الفكر وجود فكر اخلاقي تفسيري ينطلق من النزعة الذاتية ، وبالتالي هذا الفكر يحتاج الى الوحدة . اما في جانبه الاشتراكي العلمي فقد جاء الى الوطن العربي في فترة انحطاط الماركسية في العـالم اي في الفترة الستالينية التي أصيب فيها الفكر الماركسي بالتسلط والقنوط . من الملاحظ ايضا ان الفكر الماركسي لم يستطع ان ينتشر هذا الانتشار الهائل في صفوف الجماهير ، وانما اصبح فكرا وحدويا كالفكر القومي .

اذن نحن امام معضلة كبيرة ، هذه المعضلة جاءت من الفكر القومي المثالي ، والفكر الماركسي الذي نقل نقلا مثاليا الى الوطن العربي ، بدون مراعاة للظروف والخصائص التي يتصف بها الواقع العربي .

لقد تكلم الدكتور غانم هنا عن الخصوصية . اوضح امرا ، لقد كنت من الاشخاص الذين حضروا المؤتمر القومي السادس لحزب البعث العربي الاشتراكي عام ١٩٦٣ . طرح المؤتمر الطريق العربي الى الاشتراكية . كان هنالك ما يسمى بالاشتراكية العربية ، نحن دحضنا ما يسمى بالاشتراكية العربية واعتبرنا ان الاشتراكية العربية ما هي الا رفض سلبي للفكر الاشتراكي الثوري العلمي . وبالتالي قلنا انه لا يوجد شيء اسمه اشتراكية عربية ، وانما هنالك طريق عربي الى الاشتراكية . اي ان ينبوع الفكر الاشتراكي هو الاشتراكية العلمية . هنالك فرق كبير في تطبيق الاشتراكية ، يختلف من بلد الى آخر . فالطريق العربي الى الاشتراكية هو صورة التطبيق العربي للاشتراكية .

هنالك ملاحظة اخرى ، ان الفكر الثوري كان يحلق دائما حول الواقع ، ولا يتصف بالواقع قطعا . ان الثورة هي صناعة الممكن ، لقد قرات ذات مرة لمحمد حسنين هيكل ، ما محتواه ، ان الامة العربية هي من صنع اجيال سابقة ، معنى ذلك ان الفكر القومي انطلق في غياب عن دراسة الواقع . دراسة علمية .

ان الانسان الثوري يجب ان لا ييأس من موقف ، يجب ان يصنع حلمه ، ويجب ان يبقى متعلقا بالآمال التي لا تفارق الواقع ، كانما تكون دائما بمثابة الواقع ، اي ان هذه يجب ان لا تكون خيالات . في الفكر الثوري العربي لم نتخلص من السلفية ، بل هنالك ما يمكن ان نسميه بالسلفية المعاصرة ، وهذا يجب ان نعترف به . لقد كان رائد النهضة الحضارية في اوروبا يقول ، نحن لا نستطيع ان نصل الى مرحلة العلم الحقيقي الا اذا تخلينا عن الاوهام او ما سماها « العلم الاصل » .

وانما يكون الفكـر القومي الثوري عبارة عن نوع من الرومنتيكية إحيانا ، ويكون الفكر القومي احيانا اخرى كثيرة ، مثاليا ، ضبابيا فيلتقي فيه الفكر المثالي بكافة ينابيعه .

في الجانب الآخر ، يجب أن لا نعتبر ان الفكر الثوري هو ما كتب في النصوص ، وان استطاع الانسان أن يملكه ، الا انه لم يستطع ان يكون في الواقع ، لان الفكر الثوري ليس افكارا جاهزة ومسبقة ، وانما هو نوع من التوتر الذهني الدائم ، نوع وشكل فكري يقوم في كل انسان ، ولذلك استطيع أن اقول ان الفكر القومي العربي كان مصابا بالفشل والمطالة الفكرية . ولذلك أؤكد هنا ان النهضة العربية الحديثة ثورية وليست حضارية ، وانما نهضة سطحية ، لان العرب في تاريخهم الحديث لم يعرفوا نهضة جدية ، وانما عرفوا نوعا من الانطلاقات السياسية ، التي غالبا ما تكون مزيفة . لما كانت التنظيمات التي احتوت هذا الفكر ميكانيكية تسبق مضمون الفكر ، ولا تسبق التقدم والانبعاث .

ان التنظيمات التي وجدت في الوطن العربي غالبا ما تكون تنظيمات ميكانيكية وآلية ، والانسان داخل التنظيم يتحول الى آلة . نحن نعرف ان الهدف من التنظيم هو التوسط بين النظرية والواقع . ان الخطر هو كون التنظيمات اضحت غاية وليست وسيلة مع انها وسيلة وليست غاية . وسيلة لتجسيد الفكر في الواقع الذي تعيش فيه . طبعا الملاحظ أن الثقافة الثورية غالبا ما تكون ثقافة سياسية مسطحة ، وغالبا ما يكون التثقيف في بيانات سياسية مقتضبة . هذه الثقافة السياسية لا يمكن ان تكون بديلا عن التثقيف الايديولوجي . لذلك يلاحظ ان غياب التثقيف العلمي في داخل هذه التنظيمات قد خلف نموذجا للانسان شبه الثوري وليس الانسان الثوري . الفكر الثوري هو ايضا تجزيئي لانه كان يركز على بعض النواحي ويترك نواحي اخرى مهمة ، ويركز على زوايا جانبية .

قضية الرجعية والسلفية الفكرية لم تعط اهمية نظرية وفلسفية . قضية تحرر المراة ، قضيــة الموقف من الجنس ، قضيــة الموقف من

الريف . كل هذه الامور لم تعط حقها وبالتالي كثيرا ما تكون معلقة ، ولذلك اعطى الفكر الثوري حلولا تجزيئية بدلا من ان يعطي فلسفة حياتية . طبعا نحن امام تجارب ثورية عديدة في هذا العالم ، ونستفيد من هذه التجارب . ولا شك أن في ما طرحه الدكتور غانم نواحي قيمة جدا ، ويجب دراستها بعمق ، وبالتالي لا بد من الاستفادة القصوى منها ، ولكن في ضوء الامكانات الموجودة في الواقع الذي نعيش فيه . لأننا نريد ان نصل بالفكر الثوري العربي الى مصاف علمية وفلسفية عميقة ، وان نخلص هذا الفكر من السطحية والابتذال ، وبالتالي من التجزيئية والتفسيرية حتى يكتسب وباستمرار التحليل العلمي .

طبعا ، يجب ان يعي الانسان العربي في هذه المرحلة واقعه ، وان تخلفت عنه الاجيال السابقة . يجب ان نرحمه وبالتالي اذا كان هذا الجيل استمرارا للأجيال السابقة ، فان معنى ذلك اننا يمكن ان نحكم على هذه الامة بالعقم . الحياة قائمة على جدلية الاجيال . معنى ذلك ان هذه الاجيال الجديدة يجب ان تساهم في اغناء هذا الفكر الثوري ، وفي خلق الاسس الموضوعية والعلمية التي يستند اليها . هذا الفكر ليس صناعة ، وانما هو معاناة انسانية عميقة . الثورة في تعريفها مثلا ليست صناعة السلطة ، وانما هي صناعة التغيير ، فعندما نقول كلمة ثورة ، فمعنى ذلك اننا نخلق الانسان الثوري الذي هو الهدف الاساسي لكل ثورة .

نحن نستطيع ان نخلق الاقتصاد . ولكن صناعة الانسان الثوري يجب ان تكون مرافقة لصناعة الاقتصاد . واذا خلقنا الاقتصاد ، واستطعنا خلق الانسان الثوري الجديد ، فمعنى ذلك ان المعادلة باكملها صارت متينة ، ولذا يجب ان يكون هدف الثورة وفكرها ، هو خلق الانسان الثوري الجديد .

الدكتور فؤاد مرعي : على الرغم من أني لست متزمتا ، ولكني افترض نفسي متزمتا . اقول كما قال لينين « الثورة اذا كانت في مجال

الفكر ، تبقى ثورة في مجال الفكر فقط » . وانا اليوم استمعت قرابة الساعة لحديث في الفكر ، مهد له بفرشة اقتصادية ، ثم نسي المجتمع بكامله ، وكان الثورة أو الثوري او التقدمي لا علاقة له بالمجموع .

ثم نقول تقدمية ، ونستبعد تعريف الانسان المتقدم . ثم نتحدث عن قوى التغيير . القوى التي تغير ، وتقول : « الشعب ، الامة العربية ، الجماهير » فاذا كانت القوى الثورية هي « الشعب ، الجماهير ، الامة » ففي رايي ان هذا لا يكفي ولا يمكن ان يخلق ثورة .

كنت سعيدا جدا اليوم وانا استمع للدكتور غانم ، وهو يوضح اساليب الشركات الاحتكارية المتعددة الجنسيات في الدول النامية . كم من الثورات في امريكا اللاتينية ؟. في كل عشرة ايام ثورة ، يقودها مارشالات وجنرالات ، وينادون بالاشتراكية ، وينتقدون الفاشية ، ويتضح انهم من تدبير المخابرات المركزية الامريكية .

كنت سعيدا جدا ، عندما طرح الدكتور غانم هذه القضية ، وكنت حزينا جدا ايضا عندما خلطنا بشكل أو بآخر ان الفكر الثوري قادر على التحقق في اطار دولة ما ، او في اطار تنظيم ما .

الشركات متعددة الجنسية ، هي تطور للراسمالية الاحتكارية ، ما من شك في ذلك . انها المرحلة التي استطاعت فيها الراسمالية ان تطيل عمرها .

انا لا اعتقد ان الفكر الثوري هو مجموعة من المبادىء الاخلاقية فقط . الفكر الثوري هو تعبير الواقع . قانون لافوازيه هو جزء من الفكر الثوري . واكتشاف ارخميدس لدوران الارض هو جزء من الفكر الثوري ، واكتشاف ماركس لقانون فائض القيمة هو جزء من الفكر الثوري . ولا بد لكل معرفة انسانية ان تنطلق من الواقع وان تعود لتطبق في الواقع لتغيره . والا فلا فائدة لكل الفكر الثوري . ان مجموعة مبادىء

لا يمكن أن تصنع ثورة ، في تقديري . ولكن تغيراً في القوى المنتجة ، تغيراً في الانتاج المادي ، مدعوماً بالمبادىء التي تورد في اطار سياق تاريخي واجتماعي محدد ، يمكن ان يحقق الثورة .

وتجربة الانسانية في تشيلي ، اخفقت الاشتراكيـة مرة ، فقدت السلطة . في فيتنام لم يكن الصراع فيتناميا ، كان صراعا بين كل قوى التغيير في هذا العالم ، وبين الشركات المتعددة الجنسية . ونحن اشتركنا في هذا التغيير ، انت وانا . اذا ما زال العالم مقسوما الى قسمين ، مستغِل ومستغَل (بفتح الغين) ، ظالم ومظلوم . ما زال العالم تتصارع فيه قوتان ، قوة الانسان المظلوم ، وقوة تريد ازاحـة هذا الانسان . والجديد ان نطاق المعركة اتسع كثيرا ، وعلينا ان نسابق هذا الاتساع . طبعا انا لااريد اعدام احد . الانسان اغلى واثمن مافي الوجود ، ولكنني لا اتصور ان الناس بشر ما لم يقضوا على الاستغلال .

مفهوم الطبقات الاجتماعية اصبح عتيقا ! ولكن قد تكون الطبقات في بلدنا او في كوبا غير متبلورة ، أو نتاجاتها الثورة . لااريد الخوض في هذه القضايا ، ولكن أوروبا تطرح اليوم ان تقسيم المجتمعات الى طبقات بات عتيقا . فليقولوا لنا اذن ، لماذا يقف الديغوليون الفرنسيون ضد تأميم منشآت الحديد والصلب في فرنسا ؟. ومن الذي يمول التسليح النووي في أمريكا ؟ اليست هي ادوات القمع الرجعي العالمي ؟ نعم ، وفي هذه الحالة ، المعركـة اصبحت عالميـة ، لان الذي يمول ، ليس الشعب الامريكي . لو سألناهم ، هـل يفضل الشعب الامريكي اللحم والخبز والزبدة على التسليح ؟ ولكن نقول لهم لكي تأكلوا اللحم والخبز والزبدة يجب ان تدفعوا ثمن القنابل النووية ، وهذا نوع من الاستغلال ايضا ، وفي رأيي ليست هناك مهمة اشرف وانظف من القضاء على الاستغلال العالمي ، فاذا استطعنا ان نتحرر منه يكفينا ثورية وتقدمية .

عبد الرزاق الخشروم : في تقديري أن في ما قاله الدكتور غانم الآن ، قضيتين ، محاولة عزل الانسان عن الواقع . القضية الثانية ، انه طرح

الفكر الثوري المعاصر بمنطق قلق . اعني انه حرر نفسه من كونه انسانا يعيش في سورية . انه يخاطبنا بلغة الاستاذ الجامعي ، فيقول مثلا : « ان ثورة اكتوبر التي تعتبر اكبر ثورة في العالم سرعان ما تحولت الى سلطة بعد وفاة لينين » سيطرت على القوى التي صنعت الثورة ، واستغلتها . وهذا بتقديري ينضم الى التحريفية التي ارادت ان تنتقص من الاشتراكية، فوضعت المرحلة الستالينية في كفة ، وكل الانجازات الاشتراكية الاخرى في كفة . نقطة اخرى هي ، ان العنف الثوري دفاع عن المصالح المشروعة للثورة ، ولا سيما حين تحاول القوى الرجعية ايقاف الثورة عن مسيرتها. اكرر ، الرجعية هي موقف اجتماعي واقتصادي في الاصل ، وليست غيابا عن الذات ، كما في التعريف المثالي للدكتور .

الدكتور فؤاد مرعي : الفكر الثوري هو دائما في جدل مع الدولة . ولكن الدولة يمكن ان تكون اداة التغيير ، اعتقد ان افريقيا كانت اداة للتغيير . الدكتور غالم يقول بموت لينين تغيرت هذه المرحلة ، انا اقول يجب ان ننتبه لامر هام جدا بشأن الدولة ، السلطة ، هي لمن ؟ اذا كانت للطبقة المستغلة ، فهي ستسعى الى الثبات بالقوة ، بالعنف . مثال تحول المانيا الى دكتاتورية هتلرية ، وتحول السلطة في فرنسا الى ديغولية بالقوة . اما اذا كانت هذه الدولة هي في يد الطبقة العاملة ، فان التغيير يتم من خلال الصراع مع الدولة ، ولكن هذا الصراع يدوم طويلا . فالانسان الذي يعيش في الاتحاد السوفياتي مثلا بين عام ١٩٥٣ وعام ١٩٨١ يدرك ان كثيرا من الامور ومن العلاقات في جميع المجالات الاقتصادية والثقافية والعسكرية ، ان كثيرا من التغيرات فيها قد تم بواسطة الدول . حتى الدولة والدستور وملكية الارض ، وادارة المعامل والجامعات والمعاهد تغيرت ، بينما يضطر الطلاب في باريس الى احراق مباني الجامعة ، وفي رأيي ان المهمة الاساسية للفكر الثوري الآن هي « تخليص الانسانية من الاستغلال » . انا قلت ، اذا كان القضاء على استغلال الانسان هو انبل واصدق من الناحية العلمية والاخلاقية . واذا كان هذا الهدف هو ما تتبناه اغلبية الدول النامية ، وكل الدول

الاشتراكية ، فانا مع هذا الهدف ، وانا مع هذا الاستبداد ، وضد كل ما يخالفه . .

الدكتور غانم هنا : تسمحون لي ان اناقش بعض النقاط في اتجاه الاستاذ غسان الضاهر لالقي عليها الاضواء ، ليس في ضوء الماركسية الاورثوذكسية . انا غير مطلع ، ولم اتمكن ان اطلع حتى الآن على الفكر العربي المعاصر ، اطلاعا علميا .

هنالك اختلاف في تقييم الثورة بيني وبين الاستاذ غسان ، كذلك حول قول حسنين هيكل حول الوحدة العربية . اعتقد ان هيكل هو صحفي رومنطيقي ، ولا يصح الاستشهاد به كمنظر لعبد الناصر .

انا ارى الثوري عكس الماركسية الاورثوذكسية . كما ان البنية التحتية تعزز البنية الفوقية . هذا صحيح ، ولكني اتكلم في المفاهيم . البنية الفوقية والبنية التحتية ، ما هو الاسبق فيهما ؟ وتبعا لا لفلسفة فيورباخ ولا لفلسفة هيغل المثالية ، ولكن تبعا لمفاهيم نيتشه ، نجدها الآن وكأنها العصب الاساسي في الفهم الماركسي . ليس فيورباخ وليس هيغل . تلازم العاملين : المادة والحرية ، اي تلازم الانسان ومجتمعه هو الذي يشرح لنا ذلك . لقد ذكر الزميل جمال عن كتابي حول (تاريخية العقل) واعني بتاريخية العقل هذا التلازم . .الآن رجعية الثوري المعاصر هي في فهم المفاهيم كما فهمها الاوروبيون ، او كما فهمها ستالين (عذرا ستالين واقع تاريخي) .

عزيزي فؤاد ، انا لم اقدم نظرية في الشركات المتعددة الجنسيات ، وانما هذا الواقع الذي اراه ، شقاء الانسان . نحن اصحاب الفكر الثوري المعاصر . ما هو السلاح الايديولوجي الذي طوعناه لنجابه هذا التطور الجديد ، ونحن نتفق على ان الشركات المتعددة الجنسيات لا تعتمد على الدولة او على مقدرة عسكرية ، او دبلوماسية . . . انها ليست امريكية

أو فرنسية ... انها في كل مكان ، الدولة التي هي في المفهوم الماركسي اداة للطبقة المسيطرة ، اننا في زمام نوع جديد من الاستغلال ، الا وهو الاستغلال اللاطبقي الذي تمارسه هذه الشركات نحن اليوم اذا ما جابهنا الفكر الرجعي ، الامبريالي المتطور بمفاهيم ماركسية ، لا نصل بعيدا . والاتحاد السوفييتي في كتابات مفكريه المعاصرين ، لا يجدون ، ولن يجد مفكرو الماركسية ، في الماركسية ــ اللينينيــة هــذه الاجوبة ، هــذا ما يجعلني أضع علامة استفهام على مفهوم « الطبقة » « الدولة » كمـا نعرفه ، الطبقة الاجتماعية ، والدولة ، والصراع الطبقي ، مفاهيم عتيقة لا تعني شيئا .

الدكتور فؤاد مرعي : ان الشركات المتعددة ، تصنع سياسات الدول (المانيا ، امريكا ، الهند) ولكن هذا لا يعني الا شيئا واحدا ، ان هــذه الشركات هي اداة في يد الاستغلاليين .

المعرفــة : باسمكم جميعا ، يمكن ان اختتم هــذه الندوة ، التي اعتقد انها وصلت الى نهايتها ، رغم انها مفتوحة لندوات قادمة كثيرة . كما اشكر كادر الندوة ، الدكتور غانم هنــا ، والدكتور فؤاد مرعي ، والاستاذ غسان الضاهر ، واشكر لكم مساهمتكم في الحوار والنقاش .

* * *

كتاب الشهر

«لآلىء الملك الكبير» تلمع لكنها مغشوشة

تأليف: دنيل ميد يكو
دراسة: أحمد يوسف داود

حتى وقت قريب ، كان كتاب التوراة أعز « المصادر التاريخية ! » على قلوب علماء الغرب وباحثيه ممن تخصصوا بدراسة تاريخ الشرق القديم وحضارته ولغاته ودياناته . وكان ذلك نتيجة او جزءا من خطة الحرب الصليبية « المقدسة ! » التي اخذ الغرب يشنها ضد الشرق منذ بداية الصراع بين كنيسة روما والكنائس الشرقية ، ذلك الصراع الذي حسم نهائيا لصالح الكنيسة الرومانية ، في مجمع خلقيدونيا ، في القرن الخامس الميلادي .. ثم لم تتوقف تلك الحرب حتى هذا التاريخ ، بكل مظاهرها العسكرية والاقتصادية والفكرية . وكان اعداد « جيش » من العلماء والمختصين لتشويه صورة تاريخ الشرق والغاء دوره الحضاري واثبات بربريته وتخلفه لا يقل اهمية في نظر قادة تلك الحرب عن تجييش الجيوش

الغازية وامدادها بكل مايلزم من اسلحة ومعدات من اجل الاستمرار في تحقيق « النصر !! » (١) .

غير ان الحقيقة لاتستطيع اية زنزانة ، مهما بلغ احكام تجهيزها ، ان تحبسها !

فمع الكشوف الاثرية المذهلة التي تمت في شرقنا العربي خلال هذا القرن وسابقه ، بدا كتاب التوراة يتحول الى مجرد صدى باهت منسوخ برداءة عن تلك الاداب والفنون والعلوم والعقائد والطقوس الحيوية الراسخة ، التي انتجتها حضارات مصر وسورية وبلاد الرافدين ،وعاشت واحيت معها العالم عليها ، خلال بضعة آلاف من السنين .

واذا كان « عباقرة » الغرب قد « اتحفونا » ، استنادا على التوراة ، بهذين المصطلحين العرقيين « سامي وآري » في واحدة من اكثر مهازل التجهيل « العلمي ! » نعومة وخبثا وشيوعا ، فان الاسباب (السيئة التي استطاع ذلكم التمييز بين الساميين والارميين سترها بالاستعانة بمعطف نوح) (٢) . لم تعد خافية على متبصر مخلص للحقيقة .

وعلى اية حال ، فان قيمة « المعلومات ! » التي حوتها اسفار التوراة تضاءلت ، وانكشفت مبالغاتها وزيفها ومغالطاتها بعد ان تمت قراءة وثائق تلك الحضارات ــ او اغلبها ــ حتى صار اشد العلماء تعصبا لذاك الكتاب

---

(١) راجع الفصل الاول الرابع من كتاب بيبروسي « مدينة ايزيس ــ التاريخ الحقيقي للعرب » حيث يشرح بوضوح واختصار مدهشين حقيقة هذه الحرب المستمرة ــ والكتاب بترجمة فريد جحا ، ومن منشورات وزارة التعليم العالي ــ دمشق ،١٩٨٠ وسنعمد الى عرضه في عدد قادم من هذه المجلة نظرا لاهميته البالغة .

(٢) نفسه ص ١٤ ــ وبشان تاريخ المصطلحين وقيمتهما العلمية (!!) راجع ص ١٢ وما بعدها .

مرغما على ان يعيد قراءته في ضوئها ، خصوصا وان جميع الباحثين يعرفون متى انتهت كتابة اسفاره ومن الذي كتبها (٣) .

ولقد تضعضعت بنتيجة ذلك مجمل الافكار السائدة عن حقيقة يهود التوراة، وتقلص الى حد مزر حجم وجودهم وفاعليتهم في سياق ما كشفته الوثائق من زخم هائل تميزت به الحركة التاريخية لشعوب المنطقة . وكان هذا ضربة كادت تعرض الدعاوة الصهيونية واقوى مرتكزاتها الاساسية للانهيار الشامل ، في احدى اهم مراحلها واكثرها تركيزا على الصورة المزورة لذلك الوجود وتلك الفاعلية .

ولقد تميزت المكتشفات الاثرية الغزيرة ، وخصوصا الوثائق المكتوبة، في مدينة اوغاريت العربية الكنعانية / راس شمرا / بأهمية استثنائية بالنسبة لتلك المسألة . فهذه النصوص التي ترجع الى منتصف الالف الثاني ق.م تقدم الاصل الحقيقي ليهوه ولاغلب مواد التوراة : الادبية

(٣) في كتاب الشيخ نسيب وهبة الخازن : « اوغاريت ـ اجيال ، اديان ، ملاحم » وفي الصفحة ٧٩ يذكر الكاتب ان التوراة العبرية قد اقر نصها من قبل مجمع الحاخامين سنة ١٠٠م ويورد بشان الاسفار الخمسة المنسوبة الى موسى بعضا من القرار الهام ، والطريف معا ، الذي اصدرته اللجنة الحبرية التوراتية بتاريخ ١٩٠٦/٦/٢٧ ص ٧٩ و ٥٤ ـ كما يذكر في صفحة ٨٠ و ٨١ معلومات هامة عن تواريخ تدوين بقية الاسفار ـ راجع ذلك في الطبعة الاولى من الكتاب ـ دار الطليعة بيروت ١٩٦١ .

اما روسي فيؤكد في ص ٢٢ من كتابه السابق ذكره : (ان النص العبري للتوراة اليهودية لم يثبت الا في وقت متاخر جدا بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديين من قبل علماء مدرسة طبرية الماسوريين ـ اي العلماء اليهود الذين اجروا ابحاثا حول نص التوراة ـ (وقد) استعملوا اربعة مصادر : النص الاغريقي السبعيني ، وترجمة القديس جيروم اللاتينية ، والنص الارامي ، (و) اخيرا العناصر السريانية) كما يؤكد قبلا اصالة النص الاغريقي التي تربك علماء اليهوديات المعاندين ، مثلما يستنتج ان التعابير المعطاة (كعبرية) من قبل شراح الكتب المقدس هي ببساطة تعابير عربية . والعبرية ليست الا كتابة مقدسة مخترعة من اجل جماعة صغيرة كهنوتية .

والطقسية والفلكلورية ... (٤) . دون ان تتضمن اية اشارة الى وجود اليهويين / اي اتباع يهوه الذين عرفوا بالعبريين والعبرانيين والاسرائيليين .. الخ / كما انها تقدم الدليل القاطع ـ بأبجديتها ولغتها على الاقل ـ على الاصل العربي لحضارة الشرق ، وعلى الفاعلية الاساسية لهذا الاصل في مجمل انجازات الحضارة العالمية ـ بما فيها فلسفة اليونان وعلومهم (٥) ـ منذ بدء الحضارة وحتى نهاية العصور الوسطى ، في ابسط تقدير .

---

(٤) راجع الفصول ٤ و ٩ .١٠ من « اوغاريت .. » للخازن حيث يورد آراء جلة من الباحثين تجمع على ذلك او شيء منه .

فالبرايت ـ اخصائي اللغات السامية ، المشهور ـ يرى بالمقارنة ان ثلاثة ارباع التسميات الالهية في سفر التكوين ١٤ ـ ١٥ هي كنعانية .. واندرسون يقول في دراسته بكتاب « العهد القديم والدراسات الحديثة » ـ والذي شاركه فيه راولي والبرايت وبومجارتنر وايسفلدت ـ (اتحدت قبائل اسرائيل بالعقيدة بيهوه ولكنها اخذت الكثير جدا من عقائد الكنعانيين ثم من البابليين) ثم يختم الدراسة بقوله (انه لمن الصعب الآن ان نكتب شيئا عن الدين الاسرائيلي) !!

وثمة آراء اخرى هامة ، وذكر كتب كثيرة تناولت هذا الموضوع ، لعديد من الباحثين كدوسو والاب دي فو وآيسفلدت ولوكجارد ولودز ...

على ان ثمة مقارنات هامة منقولة عن الاب دي لانج ، في كتابه (نصوص راس الشمرا وعلاقتها بالوسط التوراتي) تبين التشابه الحرفي بين النصوص التوراتية والاغاريتية. وثمة قول هام لدى لانج ورد في دراسته المقدمة الى مجمع لوفان السادس، هو (والآن يرى الكثيرون من كبار العلماء ان آداب اليونان وآداب اسرائيل تعود الى مصدر هو الادب الكنعاني) . وهذا تماما ما يؤكده كلودشيفر بعد مقارناته النصية ، وذكر كتاب فيرولو ودوسو ولودز والبرايت وغيرهم ، اذ يقول : ان الانتاج الادبي الكنعاني هو المورد الذي نهل منه كتاب التوراة ، والانبياء ...!!

(٥) يذكر روسي في ص ٣٦ من كتابه ان اليونانيين لم يكونوا (سوى شرفة وملحق لبناء العرب في الشرق ، ذلك الامر الذي راح اليونان انفسهم يعترفون به بصورة كاملة) ويرد على كاتب عربي قال « لو لم يترجم ابن سينا ارسطو لما وجد القديس توما الاكويني » .. يرد عليه قائلا : (لكن الحقيقة شيء آخر . انها التالية : لو لم يتادب الاغريق في ظل الثقافة العربية لما وجد ارسطو بالتاكيد) ص ٣١ .

ومنذ ابتدأ الاستاذ كلود شيفر حفرياته في عام ١٩٢٩ ، انكب العلماء الغربيون والباحثون في تاريخ الشرق ولغاته وحضارته على قراءةالنصوص المكتشفة وعلى ترجمتها . وكانت التصحيحات والتصويبات تتوالى باستمرار حول عدد من اهم النصوص ــ النصوص الاسطورية الدينية ــ حتى ظهرت المعاني العامة جلية واضحة ، وان بقيت هنا وهناك الفاظ وعبارات كثيرة يعترف الجميع بان ترجمتهم لها ماتزال ترجمة تقريبية او مؤقتة ، ريثما تسفر الحفريات المستمرة عما يساعد على فهمها بشكل نهائي .

ونظرا لكون اوغاريت مركزا تجاريا بحريا ، وهو امر يفرض وجود جاليات غريبة كثيرة ، ويفرض بالتالي وجود لغات تترك آثارا غير قليلة في لغة اوغاريت ... ولما كان من المرجح ان هذه اللغة التي دونت بها النصوص هي لهجة كنعانية عربية محلية ، فقد اكتنفت عملية الدراسة صعوبات بالغة ، قادت الدارسين الى اعتبار اللغة الاوغاريتية اقرب ماتكون الى العبرية القديمة (٦) ، علما بان النصوص حين تنقل من الحرف المسماري الى الحرف العربي تبدو لغتها عربية صريحة ، وقريبة في كثير من الفاظها من عامية الساحل السوري / اللبناني(٧) ، ويكاد لايربك القارىء في الاكثر الا التشكيل وفقدان حروف العلة وبعض سوابق الكلمة ولواحقها .

---

(٦) راجع ص ٢٤ من كتاب د. انيس فريحة : ملاحم من أوغاريت ــ دار النهار بيروت ١٩٨٠. ــ وقارن براي دوسي حول اللغة العبرية في الملاحظة ٣ .

(٧) راجع النصوص التي ثبتها الشيخ الخازن بالحرف العربي مع ترجمتها العربية ، فهو يذكر مقابل الكلمة في احيان كثيرة انها مكتوبة « بالدارج » اي بالعامية مثل كلمتي « بـثـنن » و «ابـسـال » ومعناهما : بيثني وبيسال بالعامية اي : « يثني ويكرر » و « يسال » بالفصحى .. كما اشار الدكتور فريحة في ترجمته اشارات من هذا القبيل .

ويبدو لي، لكثرة ما لاحظت من كلمات في النصوص هي عامية محضة، ان الدارسين لن يصلوا الى ترجمات صحيحة ما لم يضيفوا الى وسائلهم اتقان اللهجات العامية =

ولان التوراة وحدها كانت قائمة ـ بشكل فعال ـ في الخلفية الثقافية والرصيد المعرفي لاولئك الدارسين، فقد اثار اعتمادهم في تفهم لغةاوغاريت على الجذور المشتركة للألفاظ في « اللغات السامية !! » المعروفة ،وخاصة العبرية . . اثار احدى القضايا التاريخية الشهيرة . ؛ اثارتها ـ كما يقول الدكتور فريحة ـ اسطورة كرت واصبحت تعرف « بالقضية النقبية » Negebite واشترك فيها جماعة من علماء اوغاريت .

ملخص القضية هو ان فيرولو ، العالم الاوغاريتي الكبير الذي يعترف بفضله كل من عانى دراسة اوغاريت وادبها ، راى في بعض الفاظ وردت

= السورية . فهم مثلا يترجمون هذه الصفة التي تطلق على الإله « يم » [ثفط ، نهر] بـ « القاضي نهر » ـ كذا فعل فريحة مستندا على غيره ـ وقد جاؤوا بكلمة « القاضي » من « شافاط » العبرية ووضعوا لذلك تبريرا طريفا. بينما الصفة واضحة تماما فهي بالعامية « شافط النهر او الانهار » اي مبتلعها ، والصفة تلائمه تماما . فهو باعتباره مبدأ المياه المالحة خصم للزراعة ومتعلقاتها التي يتجسد مبدؤها في الإله بعل ، وهو « يشفط » مياه الانهار ولا يسمح باستخدامها كمياه حلوة كما يود الكنعاني ان تستخدم !

ومثل آخر نقدمه ، يورد الدكتور فريحة هذه العبارة [لفعن . إل . تهبر . وتقل . تشتحوي . وتكبدنه] ويعلق عليها بما يلي : [وترجمتها الحرفية عند قدمي إيل « تهبر » وتقع او تسقط (الى الارض وتسجد وتوقره (= تحترمه) وكل كلمة من كلمات العبارة واضحة لها ما يقابلها في اللغات السامية باستثناء جذر « هبر » . وترجمتنا ، وترجمة غيرنا ايضا ، ترجمة قائمة على القرينة : يجب ان تكون كلمة تعني سجد (؟) انحنى (؟) خضع (؟) على وجه التقريب لاعلى وجه التاكيد] انتهى .

إنني كقارىء لا يعرف اية لغة سامية غير العربية (!) اظن ان هذه الترجمة القاموسية ركيكة جدا . واظن اننا عندما نقرا هذه الكلمة العاصية « تهبر » بالعامية « تهوبر » : اي ترجم بالكلام بصوت عال ، تكون قد حللنا نصف المشكلة. ان معنى العبارة هو كما اخمن : (عند قاعة ـ اي مقام ـ إيل تهوبر ، وتحكي ـ تقول! ـ تستحفي ـ اي تخلع نعليها للدخول الى هذا المكان المقدس ، كالعادة ـ وتكب دنتها ـ اي تسكب جرتها. وهي عبارة عامية تعني انها تحكي ما معها او قصتها او مطلبها ـ) وبذلك تكون قد منحنا الشاعرية والحياة لمنطوق هذه الكلمات !

في الملحمة اسماء اشخاص تاريخيين واسماء اسباط من اسباط اليهود ، مثل تارح ابي ابراهيم واشير وزبلون ، وادوم في شرقي الاردن ، والنقب الجزء الجنوبي الصحراوي من ارض كنعان القديمة .

وظن ان القصة تدور حول البطل الفينيقي كارت ومحاربته طلائع الغزو العبراني لارض الميعاد ــ كذا !! ــ اولا في النقب ، ثم في شرقي الاردن في ادوم وكان الجيش يتألف من ٣ ملايين ! ولكن ثبت فيما بعد ان هذه الكلمات لها معان اخرى وان القضية ليست تاريخية بقدر ماهي اسطورة ادبية دينية) (٨) .

على ان الخازن يشير حين يصل في ترجمته للملحمة الى كلمة «نجب» ــ وقد ترجمها نقب ، وترجمها فريحة : النجباء ــ الا ان الذين خالفوا فيرولو هم في المجموع الاباء البروتستانت اما الكاثوليك فقد لازموا الاعتدال ومنهم الاب دي لانج القائل بان الترجمة ليست نهائية وان في الاستنتاج مبالغات (٩) . فمن هم اذن اولئك الذين تابعوا فيرولو ؟ ولماذا ؟!

ان الدكتور فريحة يخبرنا من هم . وأما نحن فنستخمن الاسباب على ضوء اهمية القضية سياسيا بالنسبة للصهاينة ، في تلك الفترة من تاريخ حركتهم : ثلاثينات واربعينات هذا القرن ! يقول د. فريحة في ص ٢٤ من كتابه آنف الذكر : (يجب الاحتراس من التمادي في استخدام العبرية لفهم النصوص الاوغاريتية لكي لايقع المرء فيما وقع فيه فيرولو وديسو ، **وجلة من العلماء اليهود** مثل « غاستر » و «غينزبرغ» و «كاسوتو» من اخطاء) .

ولنا ان نتصور بناء على هذا الكلام انه قد جرى دفع النقاش الى اقصى حد ممكن حتى (ان كلا من العلماء قد اغرق ترجمة الاخر في بحر من النقاش ومئات من الفصول) كما يقول الخازن في ص ١١١ ــ وان ذلك

(٨) ص ٧٩ و ٨٠ .

(٩) ص ١١١ .

انما حرضت عليه هذه « الجلة من العلماء اليهود » ومن وراءهم . واذا نظرنا في واقع حال الحركة الصهيونية ودعاوتها آنذاك ، استطعنا ان نتبين الفوائد التي يمكن ان يجنيها دعاة الحركة من هذه المعركة اذا ماانتهت بنصر وجهة نظر فيرولو والاخرين الذين تابعوه .

ان فترة هذه المعركة هي فترة الاعداد للاستيلاء على فلسطين ، وفترة « تدبير » المذابح ضد اليهود ، والتصعيـد الدعاوي المزدوج : تخويف اليهود وارغامهم على الهجرة ، وخلق عقدة الذنب « اللاسامية ! » عند الاوربيين ، كي تبدو « ارض الميعاد !! » هي الارض الوحيدة الصالحة لخلاص هؤلاء « المضطهدين ! » . . . اما فكرة ارض الميعاد ذاتها فلا يمكن ان يكون لها اي تأثير مالم تبق الصورة المزورة للوجود العبراني تاريخيا في سورية تملأ الاذهان . ولما كانت وثائق راس الشمرة تنسف هذهالصورة بلا رحمة ــ كما ذكرنا في بداية هذا المقال ــ فان فتح المعركة في «القضية النقبية » يحقق ثلاث فوائد ذات اهمية بالغة :

الاولى : اثبات الوجودية التاريخية للعبرانيين ، لا كما تصفهم التوراة فقط ، بل كقوة ضخمة تستطيع ان تهزم جيشا تعداده /٣/ ملايين محارب وذلك منذ منتصف الالف الثاني قبل الميلاد على اقل تقدير !

الثانية : هذه الوجودية تعني المشاركة الحقيقية من قبل العبرانيين في صنع ميراث المنطقة ، وتثبت تفردهم بانجاز الجانب المضيء في ذلك الميراث وفقا لمنطوق التوراة تماما .

الثالثة : ثم ان هذه المعركة قطع للطريق على الفضيحة التي ستسببها النصوص الاوغاريتية ، وذلك بجعلها تؤكد ماجاء في التوراة بدل ان تنفيه، وبارغامها بالتالي على تدعيم مركز هذا الكتاب بدل تقويضه . وفي كـل الاحوال تخفف المعركة من تأثيرات نصوص اوغاريت عن طريق التشكيك بامكانية فهمها او الجزم بما تقوله . . . ونحن نرى ان المعركة قد انتهت ــ حسب فريحة ــ على غير ماتوهم فيرولو . ولكنني اظن انها لم تنته

الا بعد ماحققت اغلب ماأريد منها ! وهي على كل حال صارت الان مجرد ذكرى لقضية ميتة ، منذ سنوات طويلة !

غير ان ميت الغرب لايموت مادام هناك عربي واحد غافل / ولااقول مغفل ! /

ففي مطلع هذا العام ــ ١٩٨١ ــ نزل الى الاسواق العربية كتاب بعنوان (اللآلىء من النصوص الكنعانية ــ بقلم : / اي نعم ، بقلم ــ مع انالصحيح هو بقصبة ! / كبير كهنة اوغاريت ايلي ملكو ــ ترجمة ودراسة العالم هـ . ي ديل ميديكو) اما الترجمة والتعليق العربيين فقد قام بهما السيد مفيد عرنوق . ونشرت الكتاب مجلة فكر ببيروت .

وقبل الحديث عن هذه اللآلىء المزيفة ، وعن الخلط الفظيع الذي في الدراسة والتعليق ، اود ان اشير الى ان الاستاذ ديل ميديكو ــ كما يبدو من الكتاب ــ لم يكن مجرد مشارك متأخر في « القضية النقبية » ومعركتها ، بل كان واحداً من ابرز ضحاياها ــ هذا اذا مااستخدمنا ازاءه حسن النية فقط !! ــ

ولعله من المفيد ان نبدأ باخطاء الكتاب وتساؤلاتنا حوله ، من عنوانه.

من هو ايلي ملكو ؟ وهل كان حقاً كبير كهنة اوغاريت ؟

ان السيد عرنوق لا يكتفي باسناد هذا المنصب له ، بل يخبرنا بأنه كان في مصر وتثقف بالثقافة المصرية ثم كتب للملك صور ثم استلم الخط الديني في اوغاريت ايام « نقمد » ملكها . وقد كتب هذه « اللآلىء » لتعليم اولاد الملك مايلزمهم من تاريخ واخلاق وحسن سياسة ... الخ .. الخ

ولكن ماذا تقول النصوص عنه ؟ انه اطول تعريف به ورد في اخر احدى اللوحات :

ابلملك الشبني ــ تلميذ « آتن فرلن » كبير الكهنة والرعاة ــ في عهد نقمد ، ملك اوغاريت ، سيد « يرجب » ، سيد « ترمن » (١٠) .

اما المعلومات الاخرى التي يقدمها لنا السيد عرنوق على انها حقائق ثابتة فما هي اكثر من تخمينات بناها على سوء قراءة ديل ميديكو للنصوص واما كون النصوص موضوعة لتعليم الامراء الصغار ، فوهم ناجم عن الارشادات التمثيلية التي تؤكد ان بعضها كان يؤدى كمسرحيات طقسية ، كما يشير الدكتور فريحة في اكثر من مكان من كتابه . والان من هو ديل ميديكو ؟

حسب التعريف الحماسي الذي يقدمه لنا السيد عرنوق هو عالم ايطالي شغوف بالتاريخ واللغات القديمة شغفا بالغا . وهو سليل عائلة متخصصة على مايبدو بانجاب العباقرة !! وقد دفعه شغفه الى (اعادة ترجمة ودراسة لوحات راس شمرا فبرز في دراسته هذه ، التي كان من حصيلتها كتابه . .. « التوراة الكنعانية ») وقد صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٠ . اما عمل هذا العالم (؟) في القراءة والترجمة والدراسة فبدأ خلال الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٣ وانجز عام ١٩٤٧ . ويبدو ان هذا « الانجاز !! » المستعجل قد وقت له بدقة !

وقد عمد السيد عرنوق ــ ربما لاستدرار ثقة القارىء بهذه اللآلىء !! الى الباس الاستاذ ديل ميديكو قناعا جميلا ملائما .

فالاستاذ ازاح الغموض عن كتاب التوراة وقدم « الكشف العجيب » ــ على حد تعبير عرنوق ــ المتعلق بكون (التراث اليهودي ماخوذ في قسم منه عن التراث الكنعاني وفي قسم اخر عن تراث بلاد مابين النهرين) ــ ونحن لن نعلق بشيء على اسناد هذا الفضل للاستاذ ديل ميديكو ، بل نترك القارىء يقارن بنفسه هذه المعلومات مع ماأوردناه حول مضمونها قبل قليل ! ــ

(١٠) « اوغاريت . . » للخازن ص ٧٢ و ٢٠٤ .

ويكمل السيد عرنوق تزيين قناع الاستاذ بقوله : (ان هـ . ي ديل ميديكو عالم كبير ومحايد وهو لايجزىء الحقيقة) وبذلك يكمل حصارنا عاطفيا ، وتهيئتنا لنتقبل ماسنجده في الكتاب من خلط وتزوير .

هذا هو « ديل ميديكو » السيد عرنوق . ولكن ، ما مدى صحة هذه الصورة فعلا ؟

انني لا أملك اجابة تستند على معرفة مباشرة بحياة « الاستاذ » وقيمته كباحث . ولكنني ساحاول اجتلاء الامر عن طريق مراجعة مصادر الباحثين الخازن وفريحة من جهة ، وعن طريق قراءة ما ترجمه عرنوق من « انجازات » الاستاذ في ضوء ما صار الآن متوفرا من حقائق عن النصوص الاوغارتية ، وعن الحضارة والعقائد العربية الكنعانية من جهة اخرى . وسازن النتائج على مالمحت اليه من دوافع خفية وراء « القضية النقبية » .

ان الباحثين الخازن وفريحة ــ والثاني منهما متخصص معروف في العلوم واللغات السامية(١١) ــ يستندان في كتابيهما الى ابرز الدارسين والمتخصصين المهتمين بأوغاريت ، ويرجعان الى اهم المصادر والمراجع والدراسات التي تناولتها . ومع ذلك فان الخازن لم يذكر ديل ميديكو الا باشارة عابرة في الصفحة ٧٨ ، وقد سماه وسمى كتابه في جملة ما كتب من دراسات ، وتحت عنوان هو التالي : (د ــ في أن نصوص رأس الشمرة هي توراة كنعانية) ثم اشار اليه في المراجع اشارة عابرة ايضا اذ ذكر اسمه ، وتحته كلمات : « مجلة سيرياسنة ١٩٤٢ ــ ص ٤٩ ــ ٥٦ وص ٦٥ ــ ٨٤ » ولعله بذلك يشير الى مقال له في هذه المجلة او راي او ماشابه ذلك . أما الدكتور فريحة ، وقد حرص في مطلع كل ترجمة لكلنص ان يذكر اهم المراجع المقارنة ترجمته بها ، فلم يشر له اطلاقا كما لم يفعل ذلك لافي اشاراته الاخرى ولا في مقدمته التي ثبت

(١١) ذكر هذا المصطلح لا يعني عدم رفضي له من الاساس ، وفقا لراي روسي .

فيها لائحة بالرواد الذين يجب الاقـرار بفضلهم على ماقدمـوه تجاه الدراسات الاغاريتية !!

واذن فان لنا الآن أن نتصور ديل ميديكو اما شخصا ثانويا ممـن اسماهم فريحة علماء الرعيل الثاني ، واما هاويا احب ان يقدم توكيدا على اهميته بأي ثمن ، واما « مدفوعا » لغاية لا يدل الكتاب /ألآلي/ على انها البحث عن الحقيقة !

ولاننا سنعود الى عرض مادة الكتاب والمآخذ عليهـا ، فسنكتفي الآن ـ كيما نستكمل ملامح صورة « الاستاذ » الحقيقية ـ بايراد هذه النتيجة العامة التي يصل اليها اي قارىء مدقق دونما عناء :

لقد قام ديل ميديكو بدفع « فرضية » فيرولو ـ او خطاه ـ الـى اقصى مدى ممكن . وقدم « نصوصه » ودراساته الجامعة المانعة ـ كما ترجمها عرنوق ـ مقيسة ومفصلة وفـق النموذج التوراتـي ومدعمة بالشواهد التوراتية فقط ! ولم يتكرم « الاستاذ » ـ اذا صحت ترجمة عرنوق ـ بالاشارة الى اي من الآراء المخالفة له رغم غزارتها . ولقـد صنع لليهود تاريخا لا يرجع الى نهايات الالف الثاني قبل الميلاد بـل الى ما قبل منتصفه ، وجعل منهم تلك القوة الغالبة المنتصرة « التـي تهزم جيشا من ٣ ملايين محارب !! » ومن اجل ذلك عمل على هـواه فرما وتقطيعا في اللاهوت الكنعاني والتاريخ السوري جميعا ، وهو هكذا لم يكتف بتجزيء الحقيقة بل انه نسفها ودمرها ايضا !

ولو قارن القارىء بين هذه النتيجة وبين فوائد الحركة الصهيونية منها كما اسلفنا ، لادرك في اي موقع يقف الاستاذ ديل ميديكو ايا كان القناع الذي يلبسه ! والسؤال الذي يخطر بالبال فورا هو : لماذا يقوم مترجـم كالسيد عرنوق بتقديم قـراءة ودراسة مغلوطتـين للنصوص الاوغاريتية انشئتا على خطأ ووهم علميين ثبت بطلانهما منذ مالا يقل عن ربع قرن ؟! لماذا اختار هـذه الترجمة والدراسة مـن بين عشرات الترجمات وآلاف الدراسات ؟!

اننا لانشك في نوايا السيد عرنوق . ولكننا نشك في معلوماته :

ولن نتوقف لاثبات ذلك لا عند مقدمته ، ولا عند دراسته الساذجة عن شخصية ابراهيم الخيل(١٢) وعلاقته باليهود . كما لن نتوقف عند تصوراته للحضارة والشخصية الكنعانيتين ــ حيث ظهر الكنعاني كاي متدين معاصر !! ــ فغالبا ماكان اسيرا لما يقوله ديل ميديكو ، حتى انه كرر بعضه بالحرف اكثر من مرة !

ولكننا سنذكر نقطتين مهمتين تثبتان ذلك :

الاولى : هي أن اسم فيرولو ــ وهو الذي راينا مبلغ اشادة الدكتور فريحة به ــ يرد على كثرة ماورد في الكتاب ، مصحفا هكذا : فيللورو . ولا يمكن ان يكون ذلك خطا طباعيا !!

الثانية : هي انه لا يشير ، من قريب او بعيد ، الى القضية النقبية رغم خطورتها في تاريخ الدراسات الاوغاريتية . وتقديري الشخصي انه لم يسمع بها . ولو سمع بها لكان من واجبه الاشارة اليها والى آراء المشاركين بها وحججهم الرئيسية ونتائج اعمالهم ، وذلك كجزء من واجب المترجم تجاه قرائه واحساسا بضرورة وضع صورة تقريبية للوقائع والحقائق تحت ابصارهم . كما اعتقد انه لو كان قد سمع بها

---

(١٢) في معلومات شفهية سمعتها من احد اساتذة جامعة دمشق ، وهو مشارك في العمل بدراسة نصوص ايبلا ، او بمتابعة تلك الدراسات ، ان كلمة « ابراهيم » تعني الاب الرحيم ، وهو لقب كان يطلق على كل رئيس عشيرة او زعيم قبيلة او تجمع قبلي . ويؤكر ذلك ما هو معروف عن التطور السريع في هيمنة « البطريركية » على التنظيم الاجتماعي في بيئات الشرق الزراعية حيث يصبح الزعيم ابا رمزيا لجميع الاتباع . اما كلمة « خليل » فهي واضحة الدلالة ايضا اذ تعني خل إيل ، اي صفي الله ونجيه او وكيله ونائبه حسب العقائد القديمة . وهكذا فابراهيم رمز اكثر منه شخصية محددة ، تماما كآدم الذي ورد ذكره في النصوص الاوغاريتية كرمز ، اذ يرد احد القاب إيل كما يلي : اب . ادم ، اي ابو البشر .

واطلع على بعض من وجهات النظر الاخرى لانقلبت معلوماته على البعل وشياطينه (!!) واشيرة وعناة وعشتروت ... وكثير من الاسماء والقضايا المتعلقة بها رأسا على عقب .

لا نريد الاستطراد في الحديث عن مآخذنا على السيد عرنوق ، لان ما نرمي اليه اساسا هو كشف مافي عمل ديل ميديكو من تزوير ، لا الادلاء بمواعظ للسيد عرنوق او ببيان عن معلوماته(١٣) ! فما الذي قدمه لنا في « اللآلىء » هذا الدارس الاغاريتي ديل ميديكو ؟

اننا نستطيع القول انه قدم عملا مغلوطا ومزورا من ألفه الى يائه . وهذه حقيقة ولكنها لا تدل قارىء هذا المقال على شيء ! ومن جهة ثانية لا يمكننا ان نفند كل اخطاء ميديكو في مقال . فهذا الامر يحتاج الى ثلاثة اضعاف كتابه !! واذن فان امامنا معالجة الاخطاء في القضايا الرئيسية التي تضمنها الكتاب . وسنعتمد في هذه المعالجة على الكتب التي نوردها في هذه الحاشية(١٤) بالاضافة للكتب المذكورة قبلا ونعتذر عن الاحالة التفصيلة الى الصفحات لان ذلك أمر يطول .

---

(١٣) نحن نتفق مع السيد عرنوق في نقطة جوهرية جدا وهي : سيطرة نزعة ايمانية على شعوب الشرق ، وتركز هذه النزعة على إله كوني خفي واحد هو مبدأ الكون . ونختلف معه - ومع اغلب الدارسين الغربيين - في ان الآلهة الاخرى هي المبادىء الثانوية المنبثقة عنه . وان علاقة البنوة والاخوة والزواج مع المبدأ الاول هي رمز لعلاقات هذه المبادىء الثانوية به وحسب القدرة على التصنيف الذهني تبعا لمستوى التطور عند كل شعب . وقريبا نعالج ذلك في كتاب مستقل .

(١٤) اهم هذه الكتب :

١ - تاريخ سورية ونشوء العالم العربي - اسد الاشقر - الجزء الاول - القسم الاول - منشورات مجلة فكر ١٩٨١ - الطبعة الثانية .

٢ - تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - د. فيليب حتي - ترجمة حداد ورافق - دار الثقافة بيروت ١٩٥٨ - الجزء الاول .

٣ - اساطير العالم القديم باشراف كريمر - الفصول المتعلقة بالشرق وخصوصا فصل =

وسنحصر تلك القضايا الرئيسية في ثلاث :

١ ـ تاريخ الوجود اليهودي / لا اليهودي / في سورية : ابتدائه ومسيرته بشكل مختصر ـ ٢ اللاهوت الكنعاني ـ ٣ الواقع الاجتماعي ـ الاقتصادي الكنعاني .

❋

— الاساطير الكنعانية لسيروس جوردون والكتاب من ترجمة احمد عبد الحميد ومنشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

٤ ـ فجر الحضارة في الشرق الادنى لهنري فرنكفورت ـ ترجمة ميخائيل خوري ـ دار مكتبة الحياة بيروت ـ طبعة ثانية ١٩٦٥ .

٥ ـ ما قبل الفلسفة لهنري فرنكفورت وآخرين ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ دار مكتبة الحياة (بغداد) ١٩٦٠ .

٦ ـ تاريخ الشرق الادنى القديم لانطون مورتكات ـ ترجمة توفيق سليمان وعلي بوعساف وقاسم طوير ـ مطبعة الانشاء بدمشق ـ ١٩٦٧ .

٧ ـ البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ـ د. يوسف الحوراني ـ دار النهار للنشر ١٩٧٨ .

٨ ـ مغامرة العقل الاولى لفراس سواح ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٦ .

٩ ـ موسى والتوحيد لفرويد ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة بيروت الطبعة الاولى ١٩٧٣ ـ ولن نشير الى ترجمة د. الحفني لسوئها والتحامل الواضح من المترجم فيها .

١٠ ـ الانثروبولوجيا البنيوية لكلود ليفي شتراوس ـ ترجمة مصطفى صالح ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٦ / وهي ليست مصدرا للمعلومات المباشرة بل توفر المنهج والوضوح اللازمين لفهم الاساطير في علاقاتها بالبيئة والتنظيم المجتمعي / .

١١ ـ الغصن الذهبي لفريزر ـ الجزء الاول ـ الترجمة باشراف احمد ابو زيد ، وقسم من المجلد الرابع بعنوان ادونيس او تموز ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ وكتاب ابو زيد مترجم عن الملخص الذي وضعه فريزر بنفسه .

١٢ ـ راس الشمرة ـ المديرية العامة للآثار والمتاحف بدمشق ـ ١٩٨٠ لمناسبة مرور نصف قرن على بدء التنقيب في اوغاريت بالاضافة الى بعض الكتب التي تتناول الحضارة المصرية ، والحضارية بوجه عام ، والاساطير والفلسفة اليونانية ـ والكتاب المقدس بعهديه وبعض الكتب التي تدرسه او تتناول تاريخه ... الخ .

١ ـ الوجود اليهودي :

يشير بعض دراسي النصوص الاوغاريتية الى انها دونت في القرن الرابع عشر ولكن موضوعاتها اقدم من ذلك بكثير وبعضهم يرجعها الى مطالع الالف الثاني ق.م .

واذن فحين يترجم ديل ميديكو النصوص كما اوردها عرنوق ، ويذكر كلمة « يهود » تحديداً ويسجل لهم انتصارات تزعج كل البلاد الكنعانية وتبث فيها الخلاف والشقاق فذلك يعني ان الوجود اليهودي ـ بالحصر وبالمعنى الشائع اليوم ـ يرجع الى منتصف الالف الثاني على الاقل ؛ وبكثافة وفاعلية / هزيمة او مقاومة جيش كنعاني من ٣ ملايين محارب !!/ تجعل شرق المتوسط كله على فوهة بركان او في فم عاصفة !

ان المحور الاساسي للترجمة التي قدمها ديل ميديكو تتمركز كليا حول هذا « الوجود » كما اوردناه .

فما نصيب ذلك من الصحة ؟

كان فرويد قد ارجع زمن « الخروج العبراني من مصر الى فترة الاضطراب التي تلت عهد اخناتون وانتهت باستيلاء القائد حور محب على العرش .. اي الى ما بين العامين ١٣٥٨ و ١٣٥٠ ق.م. وقدر كذلك ان موسى كان من اتباع اخناتون ذي الديانة التوحيدية وواليا من قبله على ارض جاسان اما ظهورهم في فلسطين فلا يمكن ان يكون قدم تم الا بعد اجتماع واحداث قادش(١٥) عام ١٢١٥ ق.م .

اما اغلب المؤرخين فيرجعون الخروج الى زمن الفرعون منفتاح الذي انتهى حكمه ـ حسب اسد الاشقر ـ عام ١٢٢٤ بينما يمتد حكمه حسب

(١٥) يذكر فيليب حتي في « تاريخ سورية » ص ١٩٣ هامش ٢ عنها التعريب التالي (يظن انها عين قدس اليوم على بعد ٥١ ميلا جنوبي بئر السبع) .

فيليب حتي بين ١٢٢٤ و ١٢١٥ ق.م . ويرى الاشقر انه بينما كان الفرعون منشغلا بصد هجمات شعوب البحر على جبهة فلسطين ، بعد سحقها على جبهة ليبيا ، اثارت الجماعات الغريبة المستعبدة في مصر ، تلك التي كان يأسرها المصريون في حروبهم في سورية وليبيا ويقيمونها في المناطق المصرية حيث تشتغل في الاراضي والمناجم الملكية ، ثم يكمل ناقلا عن جاك بيران قوله في كتابه « تاريخ الحضارة المصرية القديمة » : (وكان العبرانيون من بين هذه الجماعات الغريبة . ففي هذه الفترة اذن وحسب اعتقادي ـ وكل هذا الكلام لبيران ـ ينبغي تعيين زمن الخروج. لم يكن خروج العبرانيين ، على مايبدو تماما في الواقع الا فصلا من عملية طرد الاجانب المقيمين على الحدود الشرقية للبلاد المصرية ولم تكن لهذه العملية اهمية كبرى فهي من جملة الامور الثانوية التي وقعت وسط كارثة الغزو ـ اي غزو شعوب البحر لمصر والمشرق ـ والاضطرابات التي رافقته . لذلك لم يحفظ ذكرها لافي الوثائق ولافي التقاليد التاريخية المصرية » .

وقد ذكر كل من روسي وحتي ان قبيلة اسرائيل ذكرت في جملة من دمرهم منفتاح في الجبهة الليبية مع شعوب البحر على مسلته المشهورة. والتفسير الوحيد الممكن هو ان تكون هذه القبيلة قد تحالفت مع تلك الشعوب بعد استيلائها على سوريا وشاركتها الهجوم على مصر عبر البحر طمعا بالغنائم !

ويذكر الدكتور حتي كذلك ان قبيلة راحيل وجدت لها مأوى في مصر زمن الهكسوس وازدهرت . ثم يقرر انها هي التي خرجت مع موسى في ايام منفتاح (١٢٢٤ ـ ١٢١٥ ق.م) . والواقع ان « حتي » يناقض نفسه مرتين خلال صفحة وربع ، حين يأتي على ذكر الخروج من مصر. ففي البدء يقرر مايلي (يبدأ تاريخ اسرائيل الحقيقي كشعب اذا بالخروج من مصر . ان هذا الحادث الهام حصل في الثلث الاخير للقرن الثاني عشر) لكنه ما يلبث ان يقول عن قبيلة راحيل بعد تحديد فترة خروجها زمن منفتاح : (بعد ان غادر افراد قبيلة راحيل ارض مصر في أوائل

القرن الثالث عشر قضوا عدة سنوات في سيناء ...) ثم يذكر بعد ان اورد علاقة « الخارجين » بمديان ـ حسب التوراة ـ انه (في حوالي ١٢٥٠ ق.م ظهر هؤلاء البداة المتحدرون من اخلاط العشائر ـ يعني العبرانيين ـ في الجهة الجنوبية الشرقية من سورية .. وهدفهم احتلال الاراضي الخصيبة) وهو يقرر بشأن اهميتهم العددية مايلي (كان عددهم لا يمكن أن يتجاوز ستة آلاف او سبعة آلاف اذا اعتبرنا شروط حياة الصحراء ، وقلة المياه ، الكمية المحدودة من الطعام والاراضي الصالحة لرعي القطعان) .

ولكن « حتي » كثير المسايرة لهم (!!) فقد اعتبرهم الشعب السامي الرئيسي الرابع في سورية بعد الاموريين والكنعانيين والآراميين ولذلك اختلق لهم اقرباء قريبين داخل أرض فلسطين وجمع شمل الجميع في شعب سامي رئيسي !!!!

ولكن ماهو الاصل الحقيقي للقبائل العبرانية ، او اليهود حسب مصطلحنا ، سواء كان بعضها في مصر وطرد أو كان يتنقل في البادية مابين تدمر وسيناء ؟

ان ما ذكره انطون مورتكات حول قبيلة بنيامين ، من أن نصوص ماري اشارت اليها كعشيرة من قطاع الطرق التجارية ، كاف لتحديد هوية تلك الـ « اخلاط العشائر » .. وبالتالي لتلمس طبيعة سلوكها واخلاقها(*) .

واخيرا بقي على القارىء ان يقارن هذه الصورة التي يثبتها اغلب المؤرخين(١٦) ، ان لم يكن كلهم ، للعبرانيين في بدء غزوهم بالصورة التي دبجها ديل ميديكو على ذوقه ، ولينظر ماذا يتبقى من هذه الاخيرة ؟!

(*) راجع مقالنا بالمعرفة عدد ايار ١٩٨١ اذ حوى تفصيلات كافية حول ذلك .

(١٦) يجب الا ينسى القارىء ان كلا من حتي والاشتر وفرويد ومورتكات يستندون في مؤلفاتهم على اهم المؤلفات لاشهر المؤرخين في العالم .

٢ ــ اللاهوت الكنعاني :

تمكن اللاهوت المرتبط بالزراعة ، والذي نشأ في فترة واحدة في كل من مصر وبلاد الرافدين ، ان يسود مختلف بلدان حوض البحر المتوسط وما يجاورها بعد تكييفة وتطويره بما ينسجم مع شروط كل بيئة وواقعها المجتمعي وعلاقاتها الداخلية والخارجية .. وذلك خلال حقبة تزيد على ثلاثة آلاف عام .

ولا يخرج اللاهوت الكنعاني عن هذه القاعدة فهو تطوير منسجم مع خصوصية الزمان والمكان ، للاهوت السومري/ الاكادي خصوصا .. ذلك اللاهوت الذي صارت معرفتنا به اليوم ترجع الى مطلع الالف الثالث ق.م .

ولقد عبر انتشار اللاهوت المرتبط بالزراعة ــ بوحدة اصوله البدئية وعقائده الاساسية ــ عن الوحدة الثقافية الكلية التي شملت بلدان العالم القديم من الهند الى ايطاليا ، ومن القوقاز وحوض الدانوب الى اليمن وبلاد النوبة .

ومن الطبيعي ان تختلف الطقوس وكثير من الاعتقادات الفرعية والثانوية .. بين بيئة واخرى ، ومن الطبيعي ان تختلف نتائج التطور الداخلي لكل ديانة في بيئتها . غير ان الوحدة ظلت تعبر عن نفسها في الجوهر ، وفي التطور المتساوق الذي يسببه الانتشار الثقافي في ذلك العالم الذي كان يشكل كلا مفتوحا في داخله ، ونصف مغلق من الخارج ! ان كل ديانة زراعية انما تقوم اصلا على عقيدة محورية مركزها « مبدا الخصب » باعتباره الضمانة الوحيدة كي تستمر الطبيعة في ديمومة عطائها المتوازن ، ويستمر ــ بالتالي ــ بقاء الافراد والنوع بقاء متوازنا مقبولا .

وكما نجد عقيدة الخصب محورا للاهوت السومري / الاكادي في شخصية تموز ــ المتطور عن دوموزي ــ نجدها كذلك محورا للديانة

المصرية في شخصية اوزوريس . فكلاهما يمثل بالنتيجة المبدأ الخصبي من خلال تجسيده لدورة حياة النبات في الارض ؛ ومن خلال طقوسه التي تعبر عن حرص البشر على استمرار هذه الدورة بشكل ملائم .

غير ان مبدا الخصب يرتبط توازن عمله بعمل مجموعة من القوى والظواهر الطبيعية ذات العلاقات المتشابكة والحركة الدائمة . وكل من هذه القوى يحمل في ذاته جانبا تدميريا اذا اظهره اختل التوازن في عمل مبدا الخصب وحلت الكوارث بالبشر .

ان مجموع هذه القوى ـ في الصورة المزدوجة لعملها ـ انما تشكل « الطبيعة » التي تعبر عن وحدتها بتنوع مظاهرها ، ووفقا لشروط كل بيئة .

ومنذ البدء نظر الى الخصب الطبيعي من وجهتي نظر تتكاملان في نتائجهما . فمن جهة هو النموذج الاعم او الصورة العليا للخصب الانساني كما يتجلى في التناسل . ومن جهة اخرى هو في اي حال من احواله نتيجة لصراع الجانب التدميري الشرير في كل قوة طبيعية مع جانبها الآخر الخير والبناء . وتأسيس مفهومي الخير والشر على هذا الاساس يعكس النزعة الانسانية الاخلاقية العميقة لحضارات الشرق العربي .

على ان الانسان القديم ـ كما تشير مخلفاته المكتوبة خاصة ـ رأى في قوى الطبيعة « مبادىء » تعبر عن نفسها في الظواهر . وبذلك كان كل مبدأ « الها » كبيرا ، وكان لكل إله كبير مجموعة من الاسماء الدالة على وظائفه . فالإله مبدأ ، والاسماء تعبير عن اشكال تمظهراته التي اعتبرت وظائف ، انطلاقا من علاقتها بعمل مبدأ الخصب .

ويفسر لنا الوجه المزدوج لكل من قوى الطبيعة كما رآها الانسان القديم تعدد وظائف الاله الواحد وتناقضها في الوقت ذاته كما يفسر ايضا اسباب التنوع في اشكال التوجه العبادي الى كل اله (التضرع ـ التشجيع ـ الاثارة ـ التأنيب ـ الترغيب ـ التهديد .. الخ) .

اما وجود زوجات الى جانب الآلهة الكبيرة فهو نوع من تحديد مجال لفاعلية المبدأ ، او تسمية لهذا المجال . وهو تعبير عن شكل تلك الفاعلية في علاقاتها المتبادلة مع الفاعليات الاخرى ، ولكنهما « تعبير وتحديد » وفق المعيارية البشرية البدئية التي ترى نفسها في الطبيعة ! وهكذا فالتزواج الالهي الاسطوري رمز ، ولا تحدد قيمة الرمز الا حسب لغة اهله !! وما يقال عن التزواج الالهي يقال في البنوة والامومة والابوة الالهية . فكل منها يعني ارتباطا وفق علاقة ما ، يحددها الموقف في سياق الاسطورة . وقد اساء الدارسون الغربيون اساءة كبرى الى فكر الشرق القديم حين اخذوا هذه الالفاظ : زوج — زوجة — اب — ام — ابن .. بدلالاتها الحرفية حين تنسب للآلهة !! ولكن لنتابع موضوعنا بتبسيط .

ان الانسان القديم لم ير ان الطبيعة تعمل وتتحكم بمصيره غيابيا ، بل راى انه « موضوع » لعملها ، مثلما هي « موضوع » لعمله . انها شريك يحاوره ، تضمهما وحدة حيوية مشتركة . واذا أمكن ان نشير الى البشر في علاقتهم بالطبيعة بـ « انا » فان الطبيعة هي الـ « انت » ! فالعلاقة بها علاقة حوار نفعي ودائم . ولقد عبر هنري فرنكفورت في الفصل الاول من كتاب ما قبل الفلسفة — كتب العضل وزوجته — عن مفهوم « الأنت » تعبيرا شعريا رفيعا ومحكما ، لكنه أغفل اثارة أمر آخر شديد الحيوية والوضوح سنبسطه فيما يلي :

لم يكن الانسان القديم لافي مصر ولافي بلاد الرافدين يعتقد ان الطبيعة تحاوره حرة تماما وبالتالي لم يكن يعتقد انها لا مبدأ لها . بل راى ان ثمة قوة خفية عليا تسيطر عليها وهي مبدؤها .. مثلما راى انه هو غاية عملها خيرا كان أم شرا ! ولقد تميزت هذه « القوة العليا » منذ فجر الحضارة بميزات ثلاث متكاملة : الوحدة ، الخفاء ، البدئية .. وفي هذه الميزات الثلاث تكمن قدرتها على الهيمنة الشاملة وضمان بقاء الخلق .

ان « آن » أو « آنو » السومري/ الاكادي ـ والذي يرد اسه آنـوم في نصوص تعود الى مطلع الالف الثاني للميلاد حسب ما ذكر الدكتور يوسف الحوراني ـ هو اله السماء او لنقل مبدأ « كينونة السـماء » الاول . ونحن نعثر على اسم آخر يشكل جذرا هاما في اسماء الآلهة والامكنة القديمة هو « اون » الذي ربما كان « لغة في آن » ـ اي لفظة بلهجة ما ـولا يذكرنا « آنو / آنوم » بالآلهة المصرية آتوم وآتون وآمون من حيث اللفظ ـ ونحن نرى جذر « اون » في كل منها مع تحريف بسيط في آتوم ـ بل من حيث الهوية ايضا : التفرد البدئي الخالق ، الوحدانية الخيرة ، والخفاء القادر . واذا كان كل اله مصري هو آتوم ـ كما يقول رودلف آنتس في كتاب اساطير العالم القديم ـ فان آتوم يكون منبثق منه وغير منفصل عنه . واذا شئنا الدقة فهو فيض منه معبر عن ارادة. ومعنى لفظة آتوم : الجوهر ، ومعنى آمون : الخفي اما معنى آتون فهو : الخالق الاول مانح الحياة المتجسدة في اشعة الشمس ـ وليس هي ـ كما تصفه اناشيد اخناتون .

وثمة معنى آخر لآتوم وهو : الموجود بنفسه . وبعد ظهوره من ذاته ازواج الموجودات الرئيسية في اسطورة شهيرة .

وقد صاغ المصري القديم كل هذه المعرفة الدقيقة وفق تصورات منسجمة مع قدرته على التصنيف الذهني آنذاك !! ومن خلال « كـل » لاهوتي وحداني معقد ، منح آتوم ـ الذي هو جسد كل اله ـ مفهوم « الخفي » المسيطر على الزمان أو الاوان ، في أقدم تصور يدمج الانسان بالخفاء الكوني الكلي . فقد وردت وحدة هذا الثالوث منذ مطلع الالف الثالث للميلاد على الشكل التالي : الملك الاله الحي ـ حورس/ وهو ابن اوزوريس / ـ سيد الجميع ، ملك السماوات الذي رع احد تجسداته والشمس احد تجسدات رع .(١٧)

(١٧) في تصوري ان هذا الثالوث يعبر عن وحدة الحياة الكلية في الكون اكثر مما يرمي الى تاليه شخص ، وحتى لو كان المقصود تاليه « بشري » فالغاية ادخال انسانية الانسان في المبدا الالوهي . وتخصيص الملك بهذه الصفة رمز من جهة وتطويق لهذا « الضامن

وبما ان الشمس تحدد مفهوم الزمان بالليل والنهار اللذين تصنعهما خلال حركتها اليومية كما تمنح الحياة للمخلوقات ، فالزمان فيض من آتوم ، وآتوم مبدؤه كذلك . .

اما « آنو » او « آن » فمعناه : الواحد ـ أي الوحيد بنفسه ـ حسب بعض الباحثين ، ومعناه الزمان حسب اخرين ، وكلمة « آن » في العربية مازالت تحتفظ لنا بشيء من هذا المعنى . اما ما تعكسه دلالات النصوص عنه فهو رئيس المجمع الالهي أي مبدأ المبادىء . وهو الواحد المسيطر في خفاء كامل ، وهذا الخفاء كائن في السماء !

على أن الانسان القديم لم يقم في ذهنه ابدا ان المبدأ يوجد بلا مجال فاعلية ، سواء في مصر او في بلاد الرافدين ؛ بل ان المبدأ الاول يخرج من مادة الكون الاولى فآتوم يخرج من مياه الهيولى « نون » على الرابية المقدسة ثم يباشر الخلق والتنظيم ، كما يولد آنو أو آن من اصطراع المياه البدئية المالحة والعذبة(١٨) .

= الحيوي » ـ اي الملك ـ من جهة اخرى ، كي لا يسلك سلوكا غير إلهي ، اي غير عادل . وقد كان اللقب القديم للفرعون هو « الساكن في معات » ومعات هي إلهة العدالة .

لكن هيمنة الاقطاعية وتحالفها مع الاكليركية المستقلة ضربت الرمز الاول وحرفت العقيدة عن غايتها .

(١٨) تعكس الاسطورتان بقايا ذكريات البشر عن مرحلة الانقلاب المناخي التي ابتدأت في حوالي الالف العاشر حيث اخذ العصر الجليدي ينحسر لتحل محله فترة الاعتدال الراهنة . ويرجع العلماء ان الانقلاب استمر حتى الالف السابع حيث تم الاعتدال نهائيا ، اما الطوفان الذي يرد ذكره في أساطير كثير من الشعوب المتباعدة ، بما فيها اساطير المايا والانكا في امريكا الوسطى والجنوبية ، فلا يمكن تفسيره الا على انه ذكرى من ذكريات تلك المرحلة التي افلت فيها زمام الجانب الهدام في قوى الطبيعة ، وظل كذلك حتى قامت قوى التنظيم الخيرة بانهاء ذلك الهدم الشرير . وربما كانت ملحمة الخلق البابلية التي عثر عليها في مكتبة آشور بانيبال في نينوى خير سجل ، يكاد يكون وثائقيا ، لذلك ـ وقارن ايضا بحوار أكريتيياس لافلاطون في « طيماوس » وما يقوله الكاهن المصري لصولون بهذا الشأن .

ويرينا هذا التعقيدفي الفهم اللاهوتي للطبيعة وعملها وعلاقتهابالانسان ولسيطرة المبدا الكوني عليها ، امكانية انتقال الوظائف الالهية ، ومستوى معرفيا بالغالنضجمعبرا عنه بلغة اهلهوبطريقة تخدم المثال الاعلىللمجتمع: الحفاظ على البقاء الانساني في افضل الشروط !

ولكن اغلب الدراسات التي نقرؤها اليوم لا تكتفي بتجاهل تلك الحقائق،بل انها تسطح مفاهيم الشرق الاولى الى حد التشويه والتزوير.

لقد راى الشرقي القديم ، الجد العربي الاول ، مؤسس الحضارة ، ان الـ « انا » و الـ « انت » داخلان في حوار نفعي مشترك دائم . فالانا يواجه الانت يوميا متجليا في مختلف الظواهر ، اما المبدا الاول او مبدا المبادىء فهو مستعص على اخضاعه لمثل هذه العلاقة ولذلك رمز اليه بـ « هو » وناداه بلسان الكنعاني الذي ينادي ايل : (يا هـ . اي يا ـهو) ولان ذلكالجد كان ابن شرطه التاريخي فقد نظر الى الفراغ الكوني الهائل المتد بعيدا وراء قدرته على الادراك وفكر : الـ « هو » هناك ، ومنه يوجه الانت وفقا لعملي !

والان لنالق نظرة اخيرة على هذه العلاقة بين الانا والانت والهو قبل الدخول في صلب الحديث عن اللاهوت الكنعاني وخصوصيته .

ان الانت يظهر استقلالية واسعة في علاقته بالانا . وتدخلات الـ « هو » قائمة ولكنها غير منظورة . ولما كانت الكلمة فعلا حيويا طقسيا ، مؤثرا على سلوك المبادىء المؤهلة جميعا ، فان اظهار حقيقة سيطرة الـ « هو » على جموح استقلالية القوى السلبية في الانت بمختلف السبل ومنها « القص الاسطوري » كفيل بردعها في المواقف الحاسمة ! كما ان تحريض القوى الايجابية في الانت ، ودعمها باظهار موقف الهو الى جانبها ، كفيل بانتصارها واعادة التوازن الى عمل مبدا الخصب !!

لقد كن الجد العربي الاول مؤسس الحضارة لايرى في الطبيعة المحسوسة حدا نهائيا للملكوت ، بل كان يحس قوة النظام الكوني الاشمل قائمة خلفها . وخلال سعيه لضبط حركة العالم والحفاظ على نظامه كي يؤمن الحاجة الحيوية الكبرى ، حاجة البقاء ، ارجع تلك القوة الى مبدأ شامل يعوض « الانت » الكلي بسلطانه لكنه يراقبه هادئا في عليائه .

لقد جسدت كلية الطبيعة عند السومريين في « انليل » الذي اسلمه آن سلطانه وخضعت له كل مبادىء الطبيعة بما فيها « أنكي » أو « ايا » مبدأ قوة الماء الاخصابية . ونظرا لواقع بيئة الرافدين التي تعتمد على الري فقد ظل أنكي عظيم الاهمية ويكاد يكون مستقلا . اما انليل فتخصص بالسيطرة على الفضاء اساسا . واما تموز فاكثر ارتباطا بانكي لانه بواسطته يقوم من الموت .

وفي اللاهوت الكنعاني نجد « إيل » يضارع آنو تماما . علما بأن ايل يبدو موجودا بذاته منذ الازل ـ اذ لا سابق له معروف حتى الان ـ فهو « ملك . أب شنم » اي الملك ابو السنين ، وهو (ابـنـي . بـنـوث) اي خالق الخلائق ، وهو «ثر . ال » اي القوي ، و « الـدفـاد » ايل ذو الفؤاد وهو مصطلح يعني الرحمة ، وهو «لـطـفـن » اي اللطيف . وبينما يرى العالم أولبرايت ان اسمه تحريف من كلمة « الحول » اي القوة يرى الدكتور الحوراني انه يدل على العلة والاصل والمبدأ الاول ، ويقول : ان (قرائن النصوص التي ورد فيها ترجح لنا بأنه كان فكرة مطلقة متعالية في الذهن الكنعاني) .

ويشار في النصوص الاوغاريتية الى ان « أشيرة البحر » هي زوجته. ويبدو هنا قرن مبدأ كينونة السماء بمبدأ كينونة البحر اما اشارة الى ما للبحر من اهمية في حياة المدن الكنعانية التي كانت تمارس تجارة ناشطة فهي بذلك تعدل السماء الممطرة في القيمة الحيوية ، واما انها نوع من التداعي اللفظي في ذهن مخلوق يرى كل لحظة زرقة السماء متصلة

بزرقة البحر . وفي الحالين لا تأثير لهذا الامر على الوحدانية المطلقـة التي يتمتع بها ايل(١٩) .

اما محور العقيدة الخصبية فهو البعل بن داجان او « دجن » . والدجن في العربية تعني الظلمة ، ولان البعل مبدأ الارواء المطري للزراعة في السهول والجبال الساحلية ، ولان المطر يترافق بما يلف الجو من دكنة ، فقد نسب البعل الى هذه الدكنة . والشائع ان « داجان او دجن » اله ذو صلة بالزراعة لا اكثر . ونحن نرى صلة الظلمة التي ترافق المطر بالزراعة من خلال البعل نفسه . والبعل هو « مركب » من شخصيات الآلهة : انليل وتموز وانكي . فهو ممتطي السحب وشعاره الصاعقـة والعواصف كانليل ـ ويعزز افتراضنا عن دجن ما أورده الدكتورالحوراني من تحليل لاسم انليل حيث راى انه مركب من «ان» اي السيد و «ليل» اي الظلمة ـ اما حكايةموته وقيامته فهي صورة متكيفة بيئيا عن حكاية تموز . واما علاقته بالارض فهي علاقة انكي بها في بلاد الرافدين وان كانت صلاحيات هذا الاخير اوسع ، نظرا لما يحتاجه الري بمياه الانهـار مـن تنظيم .

وينتظم في صف البعل عناة ابنة ايل . ويبدو ان الاقرب في المعقوليـة الى معنى اسمها هو : « العناية الالهية » التي تضمن استمرار فاعلية البعل في الاخصاب لضمان الحياة والبقاء . وهي تلقب (يبمت . لأمم) في النصوص الاوغاريتية ، وترجمة اللقب « سلفة الامم » او « سلفة الاسراء » بمعنى « ختهم » وقرأها بعض الدارسين ، و . م. ديل ميديكو « يممت . لأمم » وترجمها «يمامة الشعوب» وهذا أقرب لجوهر عملها ويرجح كون اسمها له علاقة وثقى بـ « العناية » انها اخت البعـل في النصوص . وانها الحافظة لبذرته / عن طريق الاخصاب التناسلي /

---

(١٩) ان نص « مولد السحر والفسق » مجرد تمثيلية كهنوتية اخصابية يقوم فيها الكاهن بدور إيل ، ولا علاقة لايل « الفكرة » بها !!

حين يبتلعه الموت . وتضارع عناة كلا من ايزيس وعشتار بالنسبة لاوزوريس وتموز .

كما ينتظم في صف البعل كل من عشتروت ، وهي غير اشيرة وغير عشتر « الاله الذكر الذي يريد احتلال مكان البعل » ، والشمس الهة العدل ، وآلهة ثانوية اخرى كرشف وجفنة وحقلة .

اما خصوم البعل فهم : يم الذي يصارعه بعل ويصرعه توكيدا للنظام ودحرا للفوضى . وصراعه معه كوني كما يقول الدكتور فريحة . وهو نسخة معدلة عن صراع انليل / ثم مردوخ الاكادي الذي استولى على مكانته / ضد طامة او تعامت ، وتنانينها الوحشية .

والخصم الثاني المهم هو « موت » الذي يبتلع البعل حتى تصرعه عناة « وتبعثر أشلاءه وتذروه وتطحنه . . الخ » . وصراع البعل معه سنوي فصلي ـ حسب الدكتور فريحة ـ اما جوردون ، في فصله عن الاساطير الكنعانية في كتاب الساطير العالم القديم ، فيرى ان هذا الصراع ليس فصليا ولا موسميا وأن الدارسين قد أهملوا نقطة « مناخ الشرق الادنى » . فالكنعانيون كانوا يريدون مواسم متوالية خلال الاثني عشر شهرا ، كل موسم في اوانه . وبعل الذي يزودهم بالمطر شتاء يزودهم بالندى صيفا لتستمر تلك المواسم . وعليه فـ (ان موضوع الآلهة الميتة والحية ليس موسميا ، ولكنه يحدث مرة كل سبع سنوات فهو يتصل بدورات من سبع سنين مخصبة واخرى مجدبة) .

وثمة خصم ثالث هو في الحقيقة منافس فاشل لا اكثر . وذلك هو عشتر الذي يعتلي عرش البعل بعد خلوه ولكنه لا يصل بقدميه الى الارض ولا برأسه الى السقف فينزل مخزيا . وعشتر هو ابن البعل واشيرة البحر ام الآلهة ويشار الى انه اله للسقي والري . ولهذه الواقعة دلالتها البيئية الكبيرة . فالخصب والبقاء لا يمكن ان يقوما على السقي النهري في ارض كنعان رغم اهميتها ولذلك لابد من المطر والندى المرتبطين بالبعل .

اننا نلاحظ بوضوح انسجام هذا اللاهوت مع الحاجة الحيوية وضروراتها في ارض كنعان . ان ايل العلة الاولى قد خلق مبادىء الطبيعة الاخرى وحدد لها ادوارها وتركها تعمل ، فلا يلجأ احد اليه الا عند اشتداد الكروب . لقد زود قوى الخير بعنايته ، ولكنه كان يعلم ان مبدأ الموت مهم لتجدد الحياة اهمية الخصب نفسه . ولذلك يلقب « موت » في النصوص بحبيب ايل !!

على اي حال ، ان شعبية البعل وعناة وانتشار طقوسهما لا تنبع من كونهما الهين شابين وسيمين أو من اباحية ديانتهما بل تنبع من علاقتهما المبدئية باستمرار البشر ورفاه حياتهم وضمان بقائهم . انهما ببساطة الها الخير كما صاغهما ايل خالق الخلائق . اما طقوسهما الجنسية الخصيبة فهي فعل مشاركة تحريضي « للأنت » تقوم به « الأنا » انطلاقا من عقيدة وحدة الحياة الكلية ، ويجب النظر اليها لا حسب معاييرنا الطهرانية الراهنة ، بل حسب معايير اصحابها ومثلهم الاعلى . فلنر الآن ما فعل السيد ديل ميديكو بهذا اللاهوت ؟!!

ان اول ما نلاحظه في هذا المجال أن السيد ديل ميديكو اتخذ موقفا اشد توراتية من التوراتيين المتعصبين ، بل ومن كتبة التوراة انفسهم ! وهذا القول يخالف تماما ما ادعاه عرنوق من « أصبغة » الحياد وعدم تجزيء الحقيقة .. الخ لذلك الاستاذ !!

فالتوراة تدين البعل وديانته ، وتسمه بالاباحية ، وتلقبه سخرية « بعل زبوب » . اما الاستاذ فلم يكتف بذلك بل جعله زعيم الابالسة ، وجعله « اله شوّم » ، وانه تلذ له ارزاء البشرية ، وانه المسيطر على « الكروبيم » (؟) ابناء ابليم الذين كان الموت بيدهم (؟؟!) وفوق كل ذلك جعله عامل الانقسام والهدم في المجتمع الكنعاني !!

ــ فصل بين عناة وبين البعل وجعلها خصما له ، واصطنع لها مهمة طهرانية هي القيام بدور « الخطابة » او هي مهمة تنسجم مع اكثر

المراحل تدهوراً في حياة الشرق مرحلة حكم العثمانيين لا مع تلك المرحلة التي تسودها روح اشراقية ملهمة : مرحلة الكنعانيين ! وحتى يجمل المسألة جعل طقوسها طقوس الزواج الشريف » / لاحظ تحكيم المفاهيم المعاصرة تحكيما تعسفيا بعصر الكنعانيين !!/ولا يمكن للمرء الا ان يعجب كيف يمكن لعناة ان تكون « حكيمة عطوفة فاضلة عالمة بالامور الالهيــة والارضية على السواء » ثم تكون متعالية مغرورة في الوقت ذاته ؟! علــى أي حال فان دبل ميديكو اوقع نفسه في تناقض بشأنها حين ذكر عملها في الفصل الاول : « التفسير » ثم قال في فصل تال انها تحتاج اجنحة لتطير فوق الارض كي تعرف ماالذي جرى ؟!!

ــ اما عن ايل فلنقرأ ماذا قال السيد دبل ميديكو في تعريفه [رأس الهيكل الكنعاني . . كان يلقب بالامير او الملك ومسكنه السماء حيث يعيش في رفاهية تامة وبيته مملوء باحتياط من الدهون ــ الاله الشبعان كما يصفه في مكان اخر ــ والاله ايل عائلة كبيرة في السماء (!!!) ــ والظاهر ان ايل اب مثالي غني ، على الطريقة الغربية ! ــ كانوا يطلقون علـى ايل صفة العظمة والرحمة مع انه سريع الغضب والله له تعاسة المسيئين اليه . وفي هذه الحالة تتجلى لديه روح الانتقام (القصاص) والكنعانيون كانوا يعتبرون انفسهم شعبه الخاص . . . الى آخره] ولا نريد ازعاج القارىء بهذه التفصيلات التي تجرد ايل من وحدانيته وكونه فكرة متعالية مطلقة ، بل سنتساءل تساؤلا واحدا فقــط :

الم يَعِد السيد ميديكو تفصيل صورة ايل على مقياس صورة يهوه في التوراة ؟! ان من قرأ التوراة جيداً يستطيع بسهولة بالغة ان يجيب !!

لن نعرض اكثر لتلفيقات السيد دبل ميديكو فكل شيء عنده مفصل باحكام متعمد كي يثبت وجود اليهود وتأثيرهم البالغ في المنطقة ، قبــل ان يكون لهم اي وجود بقرنين على الاقل ، وكل فكرة في ترجمته هناك شاهد توراتي يثبتها . والقد جعل طقوس التطهر الكنعانية طقوسا توارتية صرفة ، وشواهدها من سفر اشعيا وغيره . اما عن بعض الطقوس الاخرى

فسنكتفي بايراد هذا النموذج ص ١٢٧ [استحضار ارواح الموتى : في ايام حكم الملك نيكمد ، كانت عملية استحضار ارواح الموتى جزءا من الديانة الرسمية فكانوا يعملون على ايقاظ روح الميت (اشعيا ١٩/٨ : « واذا قالوا لكم اطلبوا الى اصحاب التوابع والعرافين والمشقشقين والهامسين . الا يسال شعب الهه . ايسال الموتى لاجل الاحياء »)

(اشعياء ٣/١٩ « وتهراق روح مصر داخلها وافنى مشورتها فيسألون الاوثان والعازفين واصحاب التوابع والعرافين ») كما كانوا يقيمون المراثي المصطنعة (دموع ـ شكاوي الخ ...) من اجل اخفاء حقيقة الاحتفالات الدينية] .

وان المرء ليتساءل هل لفق ديل ميديكو هذه الترجمة ليثبت الاصل الكنعاني للتوراة ـ كما رجم عرنوق بلا دليل ـ ام لفقها ليثبت العكس واشياء اخرى ؟!

اما كان الامر فديل ميديكو على ما يبدو يجهل الكثير عن الديانات الاسطورية واحتفالاتها التمثيلية ، والا لما كتب مثل هذا النص الذي اوردناه ولما احال الكنعانيين في نهايته الى ناس اشبه ما يكونون باتباع ديانة سرية !!

لقد حطم السيد ديل ميديكو وحدانية اللاهوت الكنعاني ، وحيويته وروحانيته العارمتين ، ودمر نزعته الانسانية العميقة . وكل ذلك كيما يعيد صياغته وفق النزعة التوراتية اليهودية المتعصبة المنغلقة .

٣ ـ الواقع الاجتماعي ـ الاقتصادي الكنعاني :

طيلة الالفي عام السابقة لمغامرة الاسكندر المكدوني في الشرق ، كانت سورية مسرحا للصراع بين الامبراطورية المصرية والامبراطوريات التي تقوم في بلاد الرافدين والاناضول ... او مسرحا لغزو الشعوب المتبدية

الطامعة بالنهب كشعوب البحر . وقد حرم هذا الوضع سكان سورية غالبا ، من انشاء دولة مركزية قوية(٢٠) . ولكنه في الوقت ذاته عزز مركزها الاستراتيجي وعزز دورها التجاري ووسع امكانياتها الصناعية الحرفية ، وقوى بالتالي من النضج الفكري فيها ومن تأثيراتها العالمية في هـذا المجـال .

ان نظام « المدن ـ الدول » هو النظام السائد في عصر نصوص اوغاريت . فزعيم كل مدينة « ملك » ورئيس للكهنة في الوقت ذاته ، ولكن هذا لا يعني ان الشعب في كل المدن لا يحس بوحدته المصيرية ، وبقرابته الحميمة مع جيرانه الاقوياء في الشرق ، وبقرابته البعيدة قليلا مع المصريين ، ايضا . وان يتعامل غالبا على هذا الاساس مع الجميع . ومدن الساحل السوري التي عمرها الكنعانيون ، من اوغاريت حتى غزة ، كانت مدنا تلعب التجارة فيها دورا يتوازى مع اهمية دور الزراعة ان لم يفقه قليلا . كما ان قطاع الصناعة الحرفية كان يلعب الدور الرئيسي الثالث . وكان التوازن بين هذه القطاعات يحدد طبيعة البنية المجتمعية وعلاقاتها الداخلية مع ملاحظة عدم خروج مكونات هذه البنية ، وسماتها العامة عن حد التطور في ذلك العصر .

ان احدامن الباحثين لايستطيع ان يعطي تفصيلاتدقيقة عن الاوضاع الاجتماعية في مجتمع « المدينة ـ الدولة » في اواسط الالف الثاني . لكن، من المؤكد ان المعبد الرئيسي الذي يشكل مع القصر قلب المدينة ومركز فعالياتها يلعب الدور الاساسي في تحديد تلك التفصيلات .

(٢٠) تمكن الآراميون من انشاء دولتين في دمشق ، وفي شمالي سورية ، ولكن زمن الدولتين لم يطل . اما الكنعانيون فقد تمكنوا من اقامة امبراطورية ذات طابع تجاري في حوض المتوسط خلال الالف الاول قبل الميلاد ، وانتهت نهائيا بتدمير قرطاجة على يد الرومان . لكن هذه الامبراطورية نشأت في المستعمرات البعيدة ، وليس في سورية ذاتها.

ومن المؤكد ايضا ان المجتمع ينقسم الى طبقات ، لكن ذلك الانقسام غير حدي بحيث يقيم فصلا شاملا بينها ويحرض تصارعها . فعناصر كل طبقة عددهم محدود . والمعبد عامل تقريب ، وتقليل تفاوت ، وبالتالي عامل امتصاص التصارع .

ان الزراعة التي تتمتع بمركز تقليدي تمنح هوية بطريركية لمجمل سمات البنية المجتمعية . ان لها مكانة روحية خاصة وموروثة تجعلها تلحق بها كلا من قطاعي الصناعة والتجارة وتجعل العلاقات المتولدة عن نشاطاتها موسومة بالتبعية لحصيلة علاقاتها .

ولنا ان نتخيل أن اغلب الارض الزراعيــة هي ملك لمعابد المدينة وللقصر ولأبناء الطبقة العليـا . ولكن العاملين بهـا هم اجراء لا عبيد مسخرون ، على الاغلب . فصغر حجم المجتمع في المدينة ــ الدولة ، وصغر مساحات الاراضي المزروعة لا يتيح قيام نظام السخرة الاقطاعي العبودي كما في مصر وبلاد الرافدين . والارجح انه لم يكن بين الكنعانيين عبيد منهم . وانما كان العبيد يستوردون اما لتشغيلهم كخدم وصناع ومجدفين في المراكب ، واما لاعادة تصديرهم .

ويمكن توضيح الدور الخاص لكل معبد على النحو التالي(٢١) :

كل معبــد ثري بممتلكاته واستثماراته ، وبنصيبه من التقدمـات والنذور من نواتج الصناعة والتجارة والزراعة . ولكل معبد اتباعـه المعروفون من مختلف الطبقات بحيث لا يوجد في المدينة ــ الدولة من

---

(٢١) التصور الذي نقدمه لدور المعبد استنتجناه من المقارنة بين ما ثبته هـ. فرنكفورت عن المعبد السومري في الالف الثالث ق.م ودوره في حياة المدينة ــ كتاب فجر الحضارة في الشرق الادنى ــ وبين ما استخلصناه عن اوضاع المعابد في تدمر خلال القرن الثاني الميلادي من كتاب الدكتور عدنان البني « تدمر والتدمريون » منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٨ .

ليس تابعا لأحد المعابد . وللتابعين حقوق كما ان عليهم واجبات . وليس لدى احد الباحثين على ما اعتقد تفصيلات واضحة حول تلك الواجبات والحقوق ، ولكن الواجبات في حدها الادنى لا تقل – عدا المساهمة في طقوس الإله واحتفالاته واعياده – عن المشاركة الفعالة في خدمته ومنها العمل المجاني ، في اوقات معلومة من الشهر او السنة ، لزيادة ثروته في مختلف مجالات الانتاج . اما الحقوق فلا تقل عن ضمان كفاية المحتاج من الأتباع بشكل يليق بما يجب على إله تجاه ابنائه !

ومن الطبيعي ان يكون النصيب الاوفر من ثروة الإله من حظ الكهنة حسب مراتبهم . غير اننا في مدن ثرية كمدن كنعان نجد ان نصيب الأتباع يفيض كثيرا عن حاجتهم .

وهكذا ، اياً كان الوضع الشخصي للفرد فان ضمانته في المعبد الذي يتبع له !

اما الكاهن الاكبر للإله الاكبر « إيل » فهو الملك . وهذه الكهانة ، رمزية كانت أم حقيقية ، هي بؤرة التضامن الاجتماعي وعقدة انسجام العلاقات المجتمعية وتوازنها – وربما جاء من هنا اصل وحدانية إيل وآن وآتوم ، وتعاليها وقوتها – فكل الآلهة معترف بها وتتبع بالنتيجة لإيل ، الفكرة المطلقة المتعالية . وعليه فليس ثمة تعصب مذهبي . فالتبعية لإله هي مجرد أقرار شكل انتماء اجتماعي ، ولا تعني نكران الآلهة الاخرى او ازدراء طقوسها . وكل عبادة انما تهدف اصلا الى تحقيق المثل الاجتماعي الاعلى : ضمان البقاء الانساني !

وحتى في الشرق كله لم يكن هناك تعصب . فالوحدة الاعتقادية المتحققة بين سائر بلدانه تمنع ذلك . وقد اشاد بيير روسي بالتسامح الذي كان طبعا اصيلا في النظرة الدينية الشرقية للانسان ، كما نبه الى ان التعصب الاعمى هو « انتاج » يهودي محض ، كرسه الغرب فيما بعد بغير هوادة .

واذا كانت الزراعة ، بهذا اللاهوت ، توفر الحرية الدينية والضمانات الحيوية والروحية ، فان التجارة توفر الانفتاح الذهني وتحرض على الابتكار : المعرفي العام والفني الخاص . وهو ما ينعكس ايجابيــا على الاوضاع المجتمعية وعلاقاتها ، بصورة اساسيــة .

وبشأن العلاقات بين الجنسين في المجتمع الكنعاني نستطيع ان نرى — من نصوص اوغاريت — وجود الزواج العادي الاحادي كما نجد نظام تعدد الزوجات ، ولا بد ان نظام الجواري كان موجودا ، وربما وجدت اشكال اخرى من الزواج غير معروفة . اما البغاء المقدس — كما يسميه فريزر — فهو يحتاج الى دراسة تفصيلية للوصول الى نتائج محددة حوله ، علما بانه موجود بالتاكيد . واما البغاء العادي والعلاقات العاطفية فموجودة ايضا كما فيْ كل مجتمع انساني . ولا نتصور انه لم تكن ثمة ضوابط تقنن كل هذه الاشكال من العلاقات . ولكننا لا نستطيع ان نتصور بالمقابل ان ايا منها كان موضوع حوادث تاريخية اجتماعية . اي ان يكون « التعصب » لأي من اشكال تلك العلاقات سببا في انقسام مجتمعي كالذي حدثنا عنه « الاستاذ » ديل ميديكو !

إن ديل ميديكو الذي اصطنع حادثة تسرّي « الملك الكبير ؟ » بمحظية خبيثة اجنبية — اي من اتباع البعل !! — حبك حولها — من حطام بضع نصوص ملحمية وتمثيليات دينية طقسية — قصة اشبه ما تكون بقصص ميشال زيفاكو .

فمن هذه الحادثة ينطلق الى انشاب الصراع بين الآلهة : قسم مع « الزواج الشريف » وقسم ضده ! والشبـاب الكنعاني راغب في عبادة عناة « الخطابة » ولكن هذه الاجنبية تفسد كل شيء . كيــف ؟ لا احد يعرف !! وينشق المجتمع مع الملك وضـده ثم بتأثيرهــا يصبح الملك ملحداً !!! ولأن وضع المجتمع هكذا ، ووضع الملك كذلك فاليهود يحتلون البلاد !! والملك يعاقب بالرجم !! الى آخره . . الى آخره ، مما لا اصل له . وكله بسبب المحظية اللعينة التي افقدت الملك صوابه !

باختصار نستطيع القول : إن ديل ميديكو ، بتحطيمه الانسجام العميق بين عناصر اللاهوت الكنعاني ، حطم المثل الاجتماعي الأعلى . ومعه ، دمر صورة الانسجام المجتمعي الذي لا بد ان يحققه لاهوت كذلك اللاهوت . فهو اذن قد ادار ظهره للحقيقة ببساطة .

ومرة ثانية لا نريد الاستطراد في تفصيلات يمكن ان يقال عنها ، جملة ، انها خطأ عمد !

إنني شخصيا لا ابرىء ساحة ديل ميديكو ، ايا كان القناع الذي يلبسه . وهو اذا لم يكن مدسوسا لغرض سياسي إبان قيام دولة اسرائيل وقبيله وبعده بقليل ، فهوجانٍ خطير بحق التاريخ الكنعاني العربي وتاريخ التطور الديني والفكري في الشرق العربي كله .

أما السيد عرنوق فمرة ثانية أتساءل : ما الذي دعاه الى تقديم هذه « اللآلىء » المغشوشة الى القارىء ، في وقت توجد فيه مقابلها آلاف اللآلىء الحقيقية الثمينة ؟!

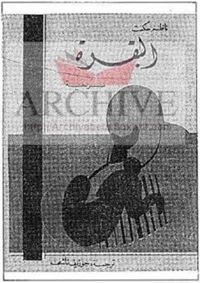
إنني أبقي التساؤل معلقا ! ولكنني اذكر كل السادة المترجمين ان علماء الغرب — إلا قلة منهم قليلة جداً — عودونا على أن يقدمو لنا السم في الدسم كما يقال ، وعودناهم من جانبنا ان نتقبل ذلك بتلمظ ودون مناقشة .

فرفقاً بنا نحن القراء أيها السادة المترجمون ! رفقاً بنا ، فليس كل ما يلمع ذهباً . واذكروا ان جهنم ستبقى دائماً مبلطة بالنوايا الحسنة !!

★

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

لعام ١٩٨١



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

لعام ١٩٨١

